„und manche liebe Schatten steigen auf.“

Gedenkblätter an berühmte Musiker

von

Carl Reinecke

Mit 9 Portraits

Leipzig 1900
Verlag von Gebrüder Reinecke
Herzogliche Hofmusikalienverleger.

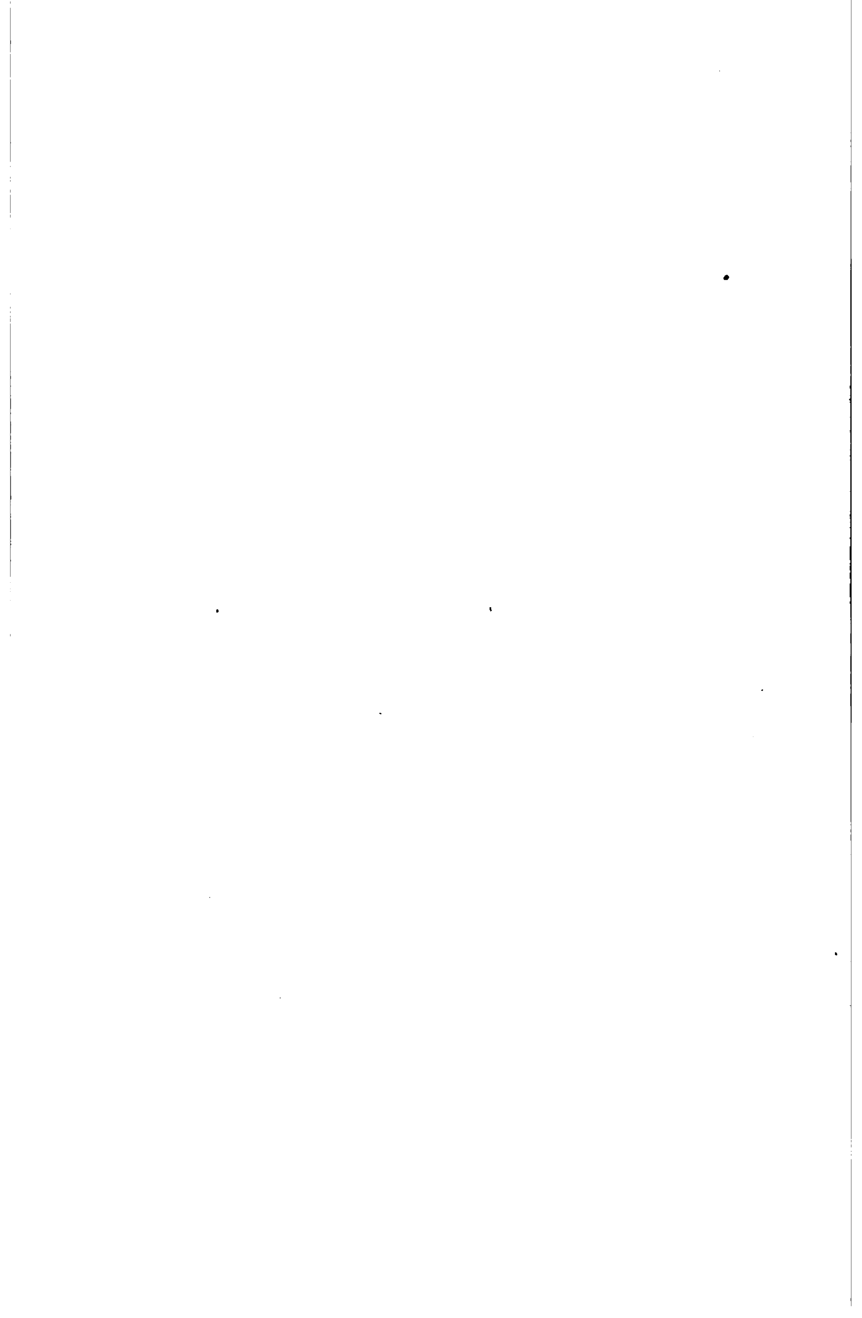
Holzschnitte von Kaeseberg & Oertel,
Druck von Fr. Richter,
Papier von Ferd. Flinsch,
sämmtlich in Leipzig.

Vorwort.

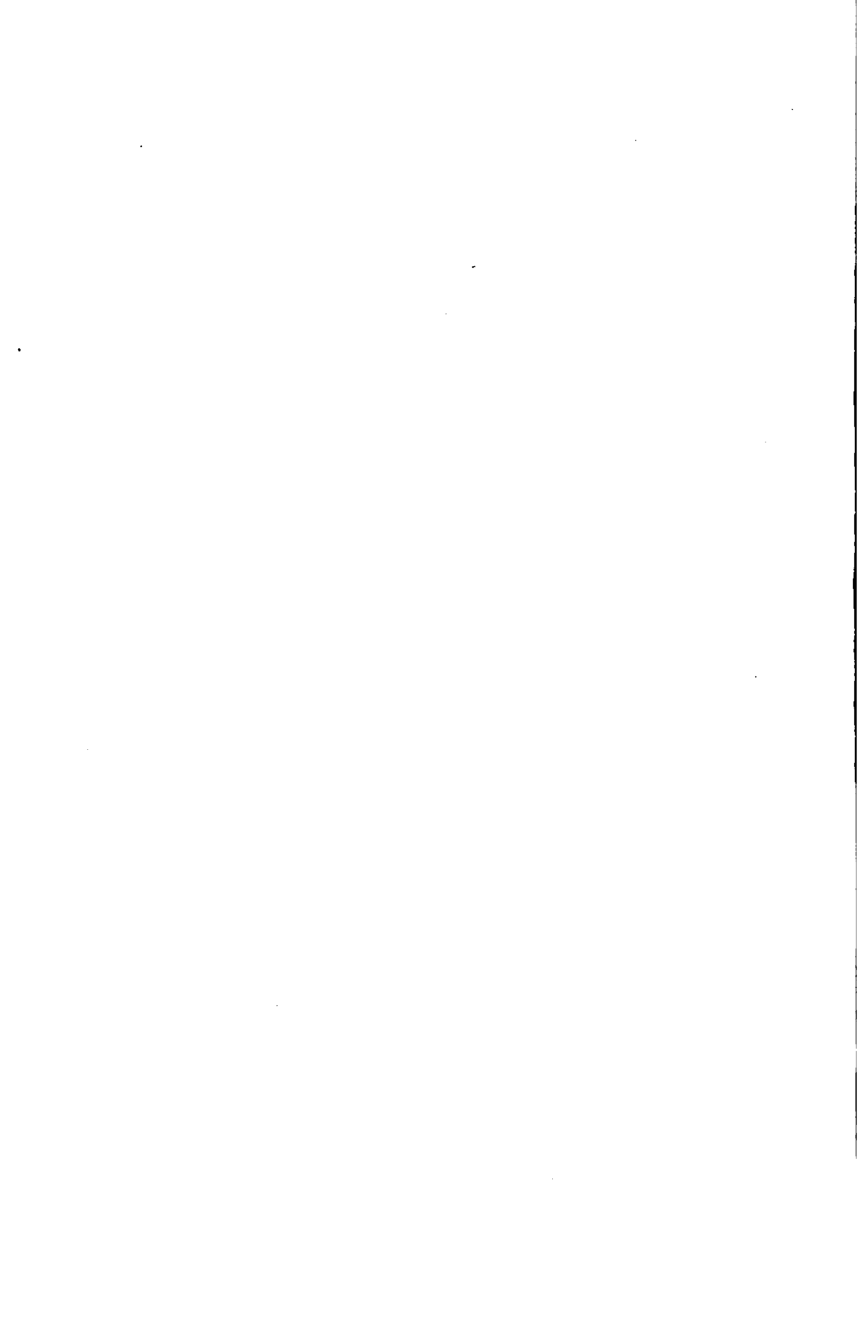
Es ist ein übles Ding, daß man, wenn es gilt persönliche Erinnerungen aus seinem Leben aufzuzeichnen, gezwungen ist, auch seine eigene Person einzuführen. Und sollte dieselbe nun gar hie und da eine passable Rolle spielen, so bekommt das Niedergeschriebene leicht einen kleinen Beigeschmack, der weniger dem gleicht, den ein Tropfen Citronensaft der Auster verleiht, als dem, den ein schlechter Kork dem Weine mittheilt. Aber schließlich ist es ein schuldiger Dankeszoll, den man abträgt, wenn man bekennt, welche Wohlthaten man von anderen empfangen hat. Und da ich den großen Künstlern, denen diese Zeilen gewidmet sein sollen, aufrichtigen Dank schulde, so will ich hier von ihnen erzählen, auch auf die Gefahr hin, daß die Leser etwas von dem Korke verspüren sollten.

Leipzig, im October 1900.

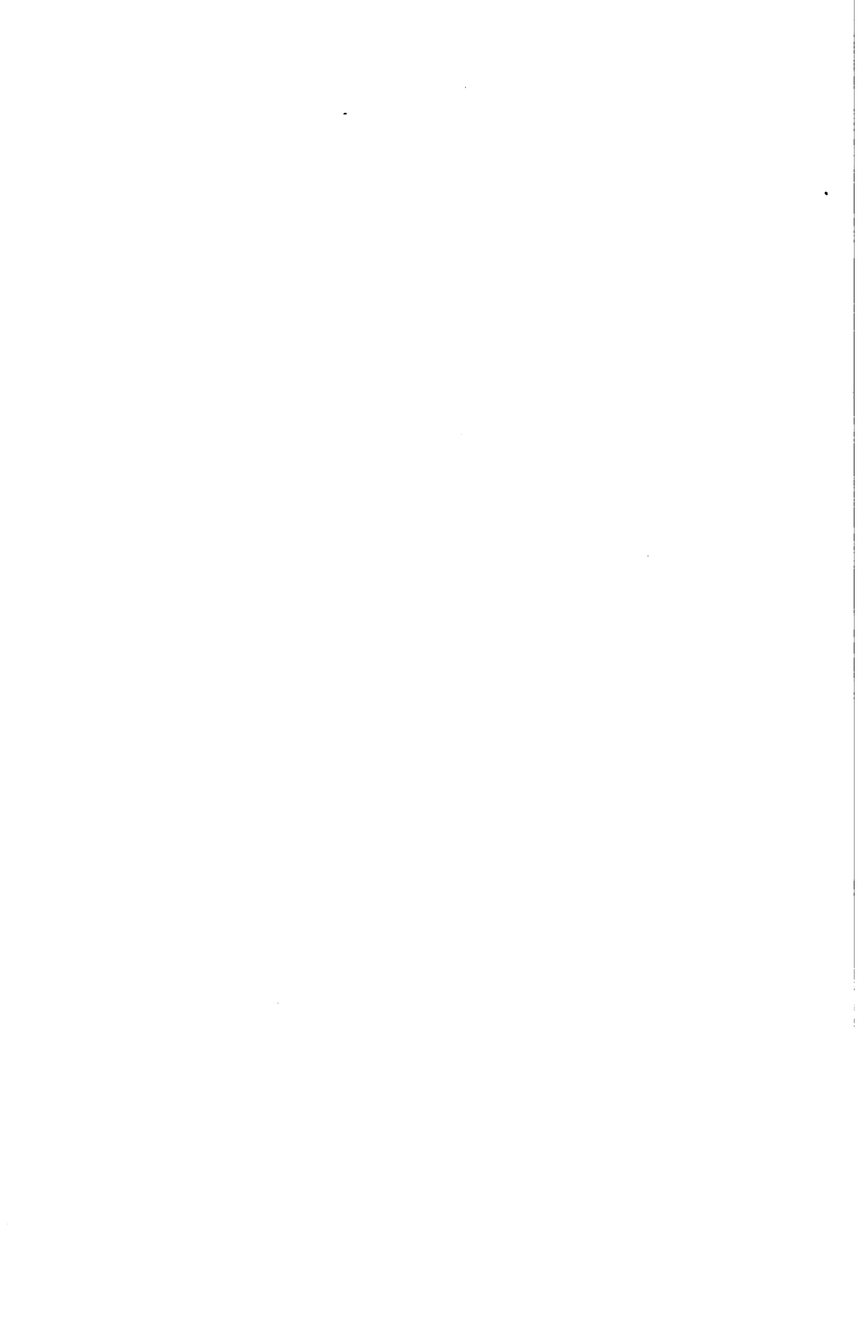
Carl Reinecke.



Inhalt:



Franz Liszt.





Mein erstes Begegnen mit Franz Liszt war kein persönliches: Liszt, im Zenith seines Ruhmes als Virtuose stehend, gab in Hamburg ein Concert, und ich, als obscurer clavierspielender Knabe, hatte selbstverständlich keinen heißeren Wunsch als ihn, den größten Clavierspieler seiner Zeit, zu hören, einen Wunsch, den der gütige Vater erfüllte. So wanderte ich denn klopfenden Herzens von der Nachbarstadt Altona nach dem Hotel „Alte Stadt London" auf dem Hamburger Jungfernstieg. Es war noch zur Zeit vor dem schrecklichen Hamburger Brande und zur Zeit der kleinen intimen Concertsäle. Der fashionabelste Saal Hamburgs war der in dem genannten Hotel, er faßte nur vier- bis fünfhundert Hörer. Liszt war meines Wissens der erste Claviervirtuose, welcher seine Concerte ganz allein, ohne jegliche Mitwirkung anderer Künstler, bestritt. Das that er auch in diesem Concerte, abgesehen davon, daß er das berühmte Septett in D-moll von Hummel mit Begleitung einiger

Hamburger Künstler vortrug. Liszt, eine überaus schlanke, elegante Gestalt, begann mit der Sonate quasi una fantasia in Cis-moll von Beethoven, und ich erinnere mich genau, daß ich ebenso entzückt war von dem unvergleichlichen Vortrage der ersten beiden Sätze wie erstaunt über die rhythmischen Gewaltthätigkeiten, welche er im letzten Satze verübte. Aehnlich wechselten die Eindrücke bei mir während seiner ferneren Vorträge. Spielte er wie der echte Liszt, so spielte er wie vor und nach ihm kein anderer Clavier gespielt hat. Seine erstaunliche, von keinem übertroffene Bravour und Virtuosität war stets mit Poesie und mit der feinsten musikalischen Intelligenz gepaart. Kühnheit, Leidenschaft, Anmuth, Eleganz, Humor, Schlichtheit des Ausdruckes, alles war zu rechter Zeit da und zwang einen zu uneingeschränkter Bewunderung. Kitzelte es ihn aber, die blinde Menge ein wenig zu nasführen, so ließ er sich zu allerlei Barockem verleiten, worüber sogar ich als Knabe schon den Kopf schütteln mußte. So entsinne ich mich, wie betroffen ich war, als er in der übrigens wundervoll gespielten Rossinischen Tellouvertüre den Kuhreigen mit der rechten Seitenfläche des rechten Zeigefingers hämmerte! Unvergleichliche, durch nichts getrübte Leistungen, die mir noch heute, nach beinahe sechzig Jahren, klar vor der Seele stehen, waren das Septett von Hummel, die chromatische G-dur-Etüde

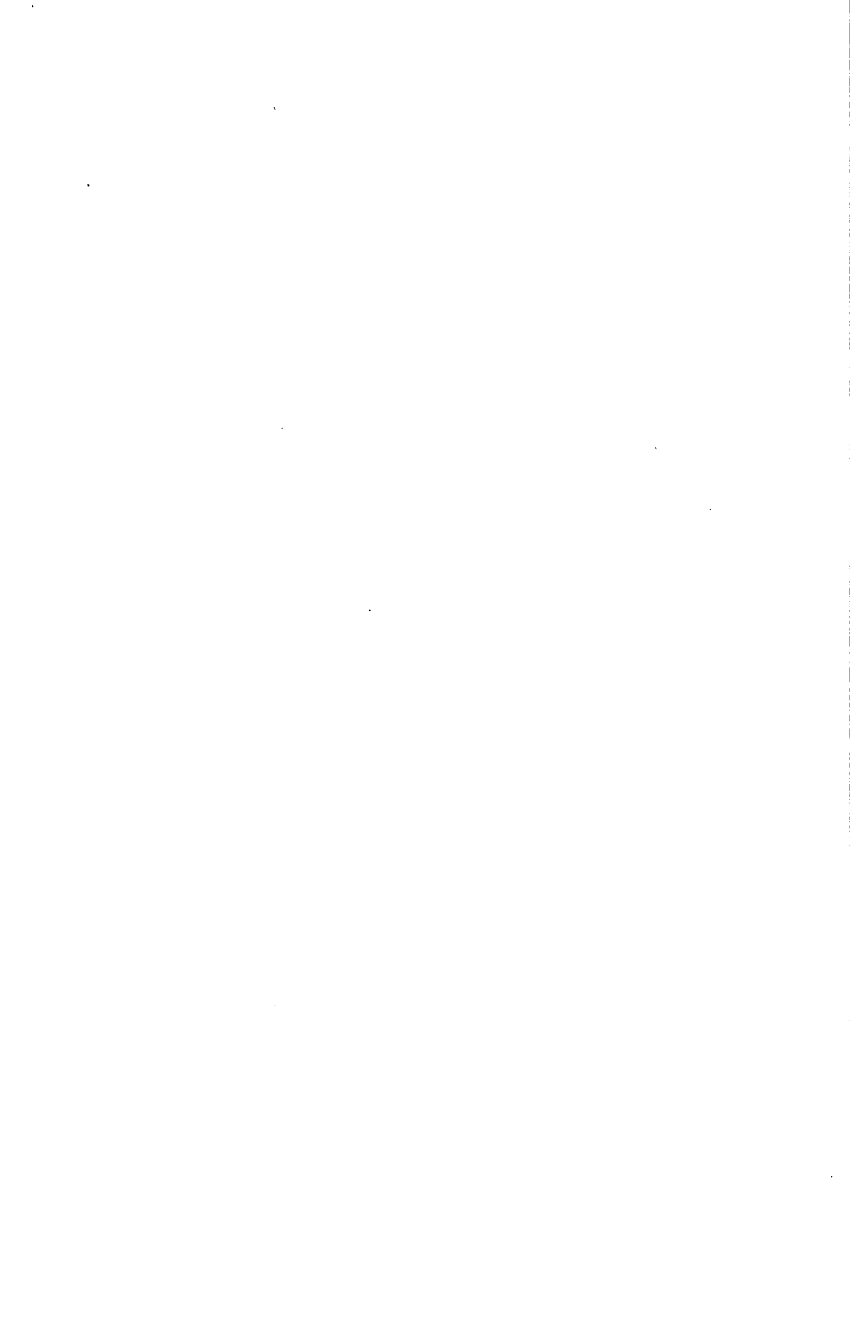
von Moscheles, das Schubertsche Ständchen und die schon erwähnten beiden Sätze aus der Beethovenschen sogenannten Mondscheinsonate. Sehr imponirte es mir, daß Liszt zwischen den einzelnen Vorträgen sich nicht zurückzog, sondern vom Podium herabstieg und als vollendeter Cavalier mit der schönen Damenwelt plauderte.

Manches Jahr war vergangen, ich lebte — im Jahr 1848 — in Leipzig. Da forderte mich eines Tages Ernst, der herrliche, Liszt congeniale Geiger, der sich damals längere Zeit in Leipzig aufhielt, freundlich auf, mit ihm nach Weimar zu fahren, um Liszt einen Besuch abzustatten. Selbstverständlich war ich überglücklich, den Meister kennen lernen zu sollen. Gegen Mittag trafen wir in Weimar ein und eilten auf die Altenburg, wo Liszt damals residirte. Er empfing Ernst mit Herzlichkeit und mich, seinen Schützling, mit der ihm eigenen herzgewinnenden Liebenswürdigkeit. Er lud uns sofort zur Mittagsmahlzeit ein, an der außer unserem gütigen Wirth nur sein Secretär und Geschäftsträger Belloni, Ernst, dessen Secretär Franke und ich Theil nahmen. Das Mahl war nicht lucullisch, aber vornehm, und zu den Speisen wurde bayrisch Bier und Sect credenzt. Den letzteren verschmähte Liszt vollständig und äußerte dabei, wie seltsam es sei, daß er die Reputation habe, viel Sect zu trinken und oft Saiten abzuschlagen, während doch beides

nicht der Fall sei. (In der That bin ich nie Zeuge gewesen, daß er eine Saite sprengte, sein Anschlag war stets elastisch, selbst bei titanenhaften Ausbrüchen.) Damals war ihm ein Gläschen fine champagne lieber als die feinste Marke Champagner, und er trank während der Tafel manches Gläschen. Als er auch uns davon anbot, und Ernst für mich dankte mit den Worten: „Der Reinecke ist ein Puritaner, der trinkt keinen Schnaps," meinte Liszt: „Enfin, lieber Reinecke, Sie haben ganz recht, ich gewöhne es mir jetzt auch ab." Trotzdem trank er dann wieder sein Täßchen Mokka mit einem Schuß Cognac. Nach Tische forderte er mich auf, ihn zu einem Schüler zu begleiten, dem er eine Stunde zu geben habe (es war der jetzt in Leipzig lebende geschätzte Componist Professor A. W.). Ein größeres Glück hätte ich nicht haben können, als das, Zeuge einer Clavierstunde zu sein, die Liszt gab! Während der ganzen Zeit verharrte Liszt stehend hinter dem Stuhle seines Schülers, machte feine, oft humoristisch gewürzte Bemerkungen zu dem Spiele, spielte ab und zu einzelne Stellen in geradezu unnachahmlicher Weise vor und — nahm von Zeit zu Zeit einen Schluck Cognac aus einer kleinen Reiseflasche, die er in der Brusttasche bei sich führte. Am Abend forderte mich Liszt auf, ihm vorzuspielen, da ich doch an der inzwischen arrangirten Whistpartie thätigen Antheil nicht



F Liszt



nehmen konnte. Er nahm desto liebenswürdigeren Antheil an meinem Spiele. Als er nun aber während des Whistspiels Grog von Cognac trank, konnte ich mich in meinem Erstaunen darüber nicht der Frage erwehren, ob er wohl an dem heutigen Tage von dem Systeme des „Abgewöhnens“ Abstand genommen habe? Er verneinte dies lachend, indem er hinzufügte, daß man sich dergleichen nur ganz allmählich abgewöhnen dürfe, und indem er mir gleichzeitig von manchen Heldenthaten auf diesem Gebiete aus seinen früheren Jahren erzählte. Dieses ersten persönlichen Begegnens mußte ich gedenken, als mich Liszt wenige Jahre vor seinem Tode in meiner drei Treppen hoch gelegenen Wohnung besuchte. Es war ein fürchterlich heißer Sommertag, und der greise Meister war sichtlich sehr erschöpft. Meine Frau bot ihm begreiflicherweise jede Erfrischung an, die man an solchen Tagen als erquickend zu betrachten pflegt, ohne jedoch damit zu reussiren. Da fiel mir mein erstes Begegnen mit ihm ein, und ich schlug ihm ein Gläschen fine champagne vor. „Enfin, das wäre etwas!“ meinte er. Diese Inclination hatte ihn also noch nicht ganz verlassen, sie ist ihm aber auch nie verhängnisvoll geworden, denn bekanntlich wurde er alt und blieb stets thätig, geistig frisch und selbst productiv. Das war mein letztes Begegnen mit Liszt. Doch habe ich noch von einigen früheren,

für mich ebenso lehrreichen wie interessanten zu berichten. Bald nachdem ich den Meister unter Ernsts Obhut in Weimar besucht hatte, lud er mich ein, auf einige Tage zu ihm zu kommen, und mit dankbarem Herzen gedenke ich noch heute dieser genuß- und lehrreichen Tage. Als wir einmal ganz allein zu Nacht speisten, kam das Gespräch auf Hummel, ich bezeichnete dessen D-moll-Septett als sein vollendetstes Werk und erwähnte gleichzeitig, daß ich es vor Jahren von ihm in Hamburg hätte spielen hören. Liszt aber meinte, daß Hummels Fis-moll-Sonate dem Septett doch wohl den Rang streitig mache, und als ich nun bekennen mußte, daß diese mir fremd geblieben sei, setzte er sich an den Flügel und spielte auswendig die ganze Sonate! Ein anderes Mal äußerte ich, wie sehr ich immer bedauert habe, daß er niemals die Coriolanouverture von Beethoven für Clavier transscribirt habe. Da setzte er sich gleich an den Flügel, spielte sie in congenialer Weise und sagte zum Schlusse: „So ungefähr würde ich's gemacht haben.“ Nachdem er mir die E-dur-Etüde von Chopin aus dessen ihm gewidmeten Opus 10 vorgespielt hatte, sagte er in etwas trübem Tone: „Vier Jahre von meinem Leben gäbe ich darum, wenn ich diese vier Seiten geschrieben hätte.“ Seit ich diese Etüde von Liszt gehört habe, kann sie kein anderer Spieler mir zu Dank spielen. Grade in solchen Augenblicken,

unter vier Augen, spielte Liszt am schönsten; hatte er ein größeres Publicum vor sich, so packte ihn leicht ein Dämon, und er ließ sich, wie schon oben erwähnt, zu Barockem und Launenhaftem verführen. — Mit gewinnender Güte und Liebenswürdigkeit verlangte er meine jüngsten Compositionen zu hören. Ich hatte ein Concertstück für Clavier mit Orchester (später als opus 33 erschienen) componirt, Liszt legte die nicht eben kalligraphisch geschriebene Partitur aufs Pult und spielte nicht allein prima vista in vollendeter Weise das, was in der Partitur stand, sondern er bereicherte zudem meinen etwas altmodischen Claviersatz durch Improvisationen reizendster Art. Als ich in den nächsten Stunden zu Gunsten meines Concertstückes etwas Aehnliches zu Papier gebracht hatte, freute er sich, seine Improvisationen wieder zu finden. Meine vierhändigen Variationen über eine Sarabande von Bach (opus 24), die er wiederholt mit mir spielte, ließ er dagegen unangetastet. Während dieses Aufenthaltes hatte ich auch Gelegenheit, ihn als Operncapellmeister am Pult zu sehen. Er dirigirte wie ein firmer Operndirigent — Flotows Martha. Als ich nach Leipzig zurückkehren mußte, entließ er mich, reich beschenkt mit einem ganzen Stoß seiner Clavierwerke (darunter die berühmte E-dur-Polonaise, die Des-dur-Etüde und die drei Notturnos „Liebesträume"), und seine Freundin, die Fürstin Wittgenstein, verehrte mir ein

Medaillon (basrelief) von Liszt nach Schwanthaler, welches noch heute mein Zimmer schmückt, während sein musikalisches Geschenk einen besonderen Platz in meinem Notenschrank einnimmt. Im Jahre 1851 erhielt ich in Bremen, wo ich damals lebte, einen reizend liebenswürdigen Brief von Liszt aus Helgoland, in welchem er mir seinen Besuch anmeldete und mir gleichzeitig den Vorschlag machte, in Bremen ein Concert zu veranstalten, in dem er mich durch seine Mitwirkung unterstützen wolle, er habe nie in Bremen gespielt, und da könne es vielleicht meinem Concerte förderlich sein. Daß ich dies großherzige Anerbieten dankbar annahm, wird jeder begreifen. Ich empfing ihn auf dem Bahnhofe, und er fuhr sofort mit mir ins Concertlocal, um mit mir die soeben erschienenen Variationen für zwei Flügel über den Marsch aus Preciosa von Mendelssohn und Moscheles zu probiren. Nach der Introduction unterbrach er die Probe und sagte: „Hier wollen wir heut Abend einen Halt machen, ich werde da eine Cadenz improvisiren." Und wie erfüllte er am Abend sein Vorhaben! Es war, als wenn er eine Visitenkarte an das Publikum abgäbe, auf der mit goldenen Lettern „Franz Liszt" geschrieben stände. In der dritten, unfehlbar von Moscheles herrührenden Variation copirte er in liebenswürdig-humoristischer Weise (die natürlich nur mir erkennbar sein sollte) die in seinen späteren Lebensjahren

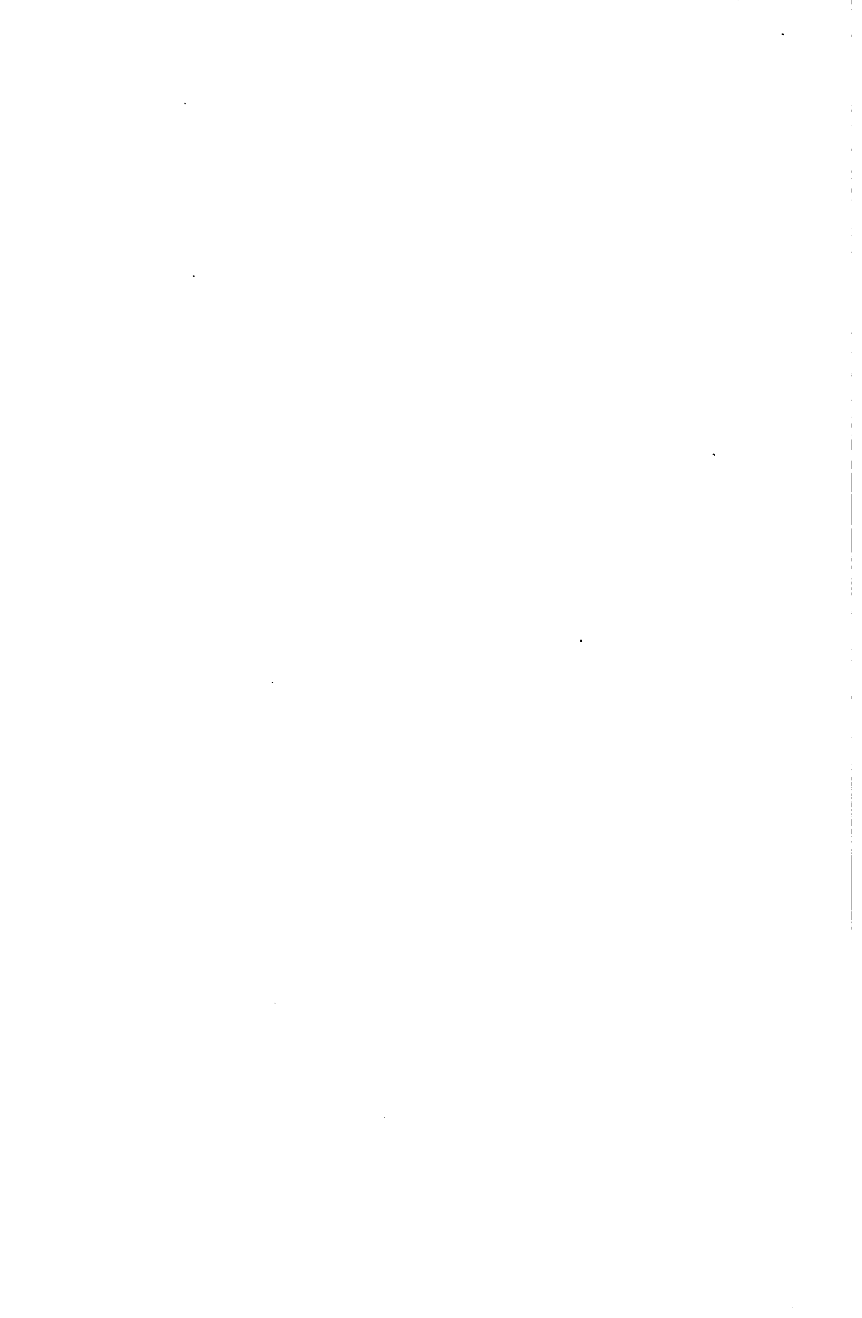
etwas manierirt gewordene Vortragsweise Moscheles' so, daß ich Mühe hatte, ganz ernsthaft zu bleiben. Zum Schlusse spielte er seine Don Juan-Phantasie. Jeder große Sänger, jede bedeutende Sängerin hätte noch von ihm lernen können, wie man den Don Juan und die Zerline singen soll. Wenn er die schwierigsten Bravourstellen, die längsten Cadenzen spielte, die mir früher oder später beim Vortrage jedes andern Virtuosen wie überflüssiger Virtuosenflitter erscheinen wollten, so machte das bei ihm den Eindruck, als ob er Blüthen und Perlen mit vollen Händen ausstreute. Der Jubel der Hörerschaft war unbeschreiblich. Aber als ich nach dem nicht enden wollenden Beifallssturm die schüchterne Frage wagte, ob er nicht noch eine kleine Zugabe spenden wolle, schüttelte er den Kopf und führte meine Hand an sein Herz — und ich erschrak, als ich fühlte, wie ungestüm, fast hörbar es klopfte.

Da ich von Bremen aus nach Paris zu reisen beabsichtigte, stattete er mich mit vielen Empfehlungsschreiben, an Berlioz, Erard, die Brüder Escudier, den Fürsten Wittgenstein, die Marquise de Foudras, Madame Patersie (die Erzieherin seiner Töchter) aus, schrieb überdies für die „France musicale" einen Artikel über mich zur Einführung bei dem Pariser Publicum und verlangte, daß ich seinen Töchtern Blandine und Cosima während meines

Aufenthaltes in Paris Clavierstunde geben solle, ein Verlangen, das ich denn auch getreulich und gewissenhaft erfüllt habe. Es ist mir Zeit meines Lebens ein Herzenskummer gewesen, daß ich mich diesem großen Künstler und guten Menschen niemals durch aufrichtige Bewunderung seiner Compositionen habe dankbar beweisen können, aber es ist mir trotz allen Bemühens stets versagt geblieben, mich für dieselben zu erwärmen. Wer mich deshalb einseitig und beschränkt schilt, hat von seinem Standpunkte aus vielleicht recht, aber in Glaubenssachen wie im Kunstgeschmack kann man sich nun einmal zu nichts zwingen. Als ich in späterer Zeit verschiedene Stellungen als Dirigent einnahm, konnte ihm das nicht verborgen bleiben, und es ist sicher ein Beweis seiner Herzensgüte und Charaktergröße, daß er mir nach wie vor sein Wohlwollen erhielt; denn daß ich manche seiner Werke als Spieler wie als Lehrer cultivirte, konnte unmöglich Eindruck auf ihn machen. — Noch einmal begegnete ich Liszt in Meiningen. Ich war eingeladen worden, dort in einem Concerte zum Besten des Joh. Seb. Bach-Denkmals in Eisenach mitzuwirken, und am Vorabende dieses Concertes traf ich Liszt in einer Gesellschaft bei Friedrich Bodenstedt. Selbstverständlich ward Liszt bestürmt zu spielen. Er blätterte unter den Notenheften, die auf dem Flügel lagen, entdeckte die zweite Suite von Franz Lachner im vierhändigen

Arrangement und sagte zu mir: „Kommen Sie, Reinecke, die wollen wir einmal zusammen spielen.“ Und wir spielten sie zusammen von Anfang bis Ende, und es dauerte volle dreiviertel Stunden; den Hörern wäre es lieber gewesen, er hätte fünf Minuten allein gespielt.





H. W. Ernst.

❦





Ernst war, als er zum ersten Male meine Lebensbahn kreuzte, schon längst einer der berühmtesten Geiger, obgleich er erst neunundzwanzig Jahre zählte. Für seine Zeit war er ungefähr das, was heute Sarasate ist, nur mit dem Unterschiede, daß dem letzteren zur Zeit eine Unmenge von Rivalen erwachsen sind, während zu jener Zeit wohl nur Vieuxtemps und Ole Bull sich eines gleichen Rufes wie Ernst erfreuten. Spohr und Paganini waren vom Schauplatz abgetreten, der Stern von Joachim und den Schwestern Milanollo waren eben im Aufgehen begriffen, Bazzini aber, Lafont und Sivori hatten wenigstens in Deutschland noch nicht die gleiche Berühmtheit wie Ernst erlangt. Es war daher kein Wunder, daß ich, im Frühjahr 1843 auf der Reise von Altona nach Kopenhagen begriffen, kaum in Kiel angekommen, mich sofort ins Concert im Saale der Harmonie begab, um

Ernst zu hören, dessen Concertanzeige ich gelesen hatte. Ernst war Virtuose im eigentlichsten Sinne des Wortes und machte kein Hehl daraus, daß er durch seine, freilich auch blendende Virtuosität auf die Menge wirken wollte, wie es zu jener Zeit Seitens fast aller Virtuosen mit einer gewissen Naivität geschah. Man konnte damals von Clara Wieck noch Variationen von Herz oder Phantasien von Thalberg hören, ebenso wie der dreizehnjährige Joachim damals noch mit Vorliebe die Othello-phantasie von Ernst spielte. Ernst selbst überwand nicht nur die haarsträubendsten Schwierigkeiten mit Eleganz und Humor, sondern er adelte sie auch, ähnlich wie Liszt, durch den Geist, mit dem er sie zu durchsetzen wußte, während er andererseits die Melodie mit einer herzerquickenden Innigkeit und je nach Erforderniß mit einer wunderbaren Gluth vorzutragen wußte. Begreiflicher Weise entflammte er das Publicum zu enthusiastischem Beifall, dem ich mich mit der vollen Hingabe der Jugend an-schloß. Aber es war mir seltsam zu Muthe, als ich da den großen Künstler in seiner Vollkraft, im Strahlenkranze des Ruhmes und von Allen um-jubelt sah, und dann auf mich selber herunter blickte, der ich auf dem Wege war, um mir in Kopenhagen vom König Christian VIII. ein Sti-pendium zu erbitten, welches mir mein ferneres Studium ermöglichen sollte. Während ich so über

die Verschiedenheit der Situationen grübelte, trat ein eleganter Cavalier zu mir heran und fragte mich, ob ich der sei, für den er mich halte, der Clavierspieler Reinecke aus Altona. Ich mußte das natürlich bejahen, und da richtete er denn an mich einen Auftrag von der im Concerte anwesenden Herzogin von Glücksburg aus, welcher dahin lautete, daß ich etwas vortragen möge, da sie mich zu hören wünsche. Vergebens stotterte ich, daß ich nicht begreife, wie ich zu der Ehre komme, von Ihrer Hoheit gekannt zu sein, vergebens wies ich auf meinen Reiseanzug hin, vergebens darauf, daß ich dem Concertgeber gänzlich fremd sei. Der Hofcavalier entgegnete mir, daß die Gräfin Plessen der Herzogin meine Ankunft in Kiel mitgetheilt habe, daß man auch im Reiseanzug Clavier spielen könne, und daß er selbst mich dem „Herrn Ernst" vorstellen werde. Was blieb mir übrig, nachdem die Formalitäten vorüber waren, als mich an den Flügel zu setzen und zu spielen? Daß ich das Mendelssohnsche G-moll-Concert mit Haut und Haaren herunterspielte, war gewiß ein sonderbarer Einfall von mir, aber mir fiel in diesem Augenblicke eben nichts anderes ein. Immerhin trug er mir freundliche Worte von Ernst ein und — was mich ganz besonders beglückte — eine Einladung, ihn am nächsten Morgen zu besuchen. Die Morgenstunden des kommenden Tages schlichen mir nur allzu langsam dahin, denn

ich konnte die Zeit kaum erwarten, wo ich mit Anstand meinen Besuch machen durfte. Endlich stand ich aber doch in Ernsts Zimmer, ward freundlich willkommen geheißen und nach kurzem Verweilen aufgefordert, mit ihm zu musiciren. Ernst zeigte mir die soeben aus Leipzig angekommenen, fast noch feuchten Exemplare der zwölf Pensées fugitives von Stephen Heller und Ernst, welche später als überaus feine Salonstücke sehr viel gespielt wurden und auch heute noch nicht vergessen sind. Da ich von meinem Vater stets zum „vom Blatte spielen“ oder, wie der Italiener viel prägnanter sagt, zum prima-vista-Spiel angehalten worden war, so konnte ich diese zwölf nicht gerade leichten Sachen zu seiner Zufriedenheit mit ihm spielen, und da während des Vormittags viele Besucher bei ihm erschienen, so mußten die Sachen häufig wiederholt werden; schließlich legte Ernst die sogenannte Kreutzersonate von Beethoven auf, und als wir geendet hatten, sagte er: „Gestern haben Sie in meinem Concerte gespielt, nun müssen Sie ein Concert geben, und ich werde in dem Ihrigen spielen.“ Natürlich nahm ich dankerfüllt an, und wenige Tage darauf, es war am Freitag den 7. April 1843, gab ich mein Concert, in welchem Ernst als Solonummer seine berühmte Elegie und mit mir einige der oben erwähnten Pensées fugitives und die Kreuzersonate spielte. Es wurde mir

schwer, mich von dem Manne zu trennen, der mir so viele Güte und eine solche Ehre erwiesen hatte, aber ich wußte, daß ich ihn in wenigen Tagen in Kopenhagen wiedersehen würde. Dort hatte ich allerdings Empfehlungen an den Hof, aber im übrigen sah es windig genug für mich aus, denn außer Ernst waren noch Ole Bull und der seiner Zeit berühmte Claviervirtuose Theodor Döhler in Kopenhagen, derselbe Döhler, von dessen vielgespieltem Notturno in Des-dur einst Robert Schumann sagte, es sei so süß und so kalt wie das Eis, was dazu herumgereicht würde. Diese drei berühmten Virtuosen nahmen natürlich das Publicum der nicht eben großen Residenz dergestalt in Anspruch, daß an mir niemand mehr Interesse nehmen konnte. Ernst gab sein erstes Concert im Hoftheater und hatte einen Riesenerfolg, so daß er wenige Tage darauf ein zweites Concert veranstalten mußte. Als ich ihn nun am Morgen nach dem ersten Concerte im Hotel d'Angleterre besuchte, empfing er mich mit den Worten: „Schön, daß Sie kommen, denn ich habe eine Bitte an Sie: ich habe am kommenden Sonnabend mein zweites Concert im königlichen Hoftheater, da fehlt mir aber eine Nummer, und so wollte ich Sie bitten, ein Solo zu spielen." Der liebenswürdige Künstler wußte, daß ich schwerlich Gelegenheit finden würde, mich in Kopenhagen öffentlich hören zu lassen, wenn er

mir nicht dazu die Hand böte, und so wählte er diese Form, um mir einen Wunsch zu erfüllen, den auszusprechen ich niemals gewagt haben würde. Daß ich mich nicht zwei Mal bitten ließ, begreift jeder. Der Abend des 22. April kam heran, und mit der Unbefangenheit der Jugend trat ich aus den Coulissen heraus und setzte mich an den Flügel, natürlich durch kein Zeichen des Willkommens vom Publicum begrüßt. Ich spielte, so gut ich konnte, ein eigenes Concertallegro mit Orchesterbegleitung. Kaum aber hatte ich den letzten Accord angeschlagen, da trat Ernst aus den Coulissen heraus auf mich zu, umarmte und küßte mich angesichts des zahlreichen Publicums und gab dadurch selbstverständlich das Zeichen zu einem Beifall, wie ich ihn sicher nicht verdient hatte. Daß ich solche Herzensgüte nie vergessen kann, ist gewiß begreiflich. Im Jahre 1844 traf ich Ernst wieder in Leipzig, wo er ähnlich wie in Kopenhagen gefeiert wurde. Aus dieser Zeit sind mir zwei denkwürdige Abende im Gedächtniß geblieben: der erste war der des 25. November des Jahres 1844, als Ernst im Verein mit Bazzini, dem ganz jugendlichen Josef Joachim und Ferdinand David die Concertante für vier Violinen von Louis Maurer im Gewandhause spielte. Eine gleich brillante Besetzung erfuhr das herrliche Octett von Mendelssohn-Bartholdy, welches in einer Privatsoirée bei Dr. Hermann Härtel (einem der



Chefs der berühmten Firma Breitkopf & Härtel) gespielt wurde, und zwar von den oben genannten Geigern, aber in anderer Folge, nämlich David, Ernst, Bazzini und Joachim, von Niels W. Gade und Otto von Königslöw als Bratschisten, und von den Cellisten Julius Rietz und Andreas Grabau; die Hörerschaft bildeten ein Parterre von Königen: Mendelssohn, Robert und Clara Schumann, Moscheles, Moritz Hauptmann, Livia Frege und andere.

Später traf ich mit Ernst abermals in Kopenhagen zusammen, und wieder war er bemüht, mich zu fördern, so viel er konnte. Es war im Jahre 1847, ich war allerdings inzwischen Hofpianist des Königs von Dänemark geworden, aber trotzdem konnte ich es sehr wohl brauchen, wenn ein kleiner Strahl vom Ruhme dieses Mannes mich traf. Da erbot er sich denn sofort, in den von mir ins Leben gerufenen Kammermusikabenden mitzuwirken, und spielte am 4. December 1847 mit mir ein Clavierquartett meiner Composition (später als op. 34 erschienen) und wiederum die Kreutzersonate von Beethoven, während er am 5. Januar 1848 meine Soirée durch den Vortrag des Beethovenschen C-dur-Quartetts op. 59 auszeichnete (die Namen der übrigen Ausführenden waren: Francke, von Königslöw und Sahlgreen). Aus jener Zeit stammt auch der folgende humoristische Brief von Ernst:

„Seiner Wohlgeboren
dem Herrn Kapellmeister
Carl Reinecke
(in Es-dur)[1])
in der Hauptstadt von Dänemark.

Zur Genesung![2])

„Lieber Freund!

„Es thut mir recht leid, daß wir heute nicht zusammen speisen können, und noch leider, daß ein Unwohlsein Sie daran hindert. Ihren Auftrag werde ich besorgen. Ich sende Ihnen beifolgend die italienischen Lieder von Kullak und Eckert bearbeitet. Sie (nicht Sie, sondern sie) scheinen mir recht hübsch und effectvoll. Sehen Sie sie doch an und bringen Sie sie wieder mit. Vielleicht spielen wir sie den Abend bei Hofe. Adieu.

„Empfangen Sie die Versicherung meiner aufrichtigen Hochachtung und freundschaftlichsten Er-

---

[1]) Ernst hatte ein Streichquartett, das oben erwähnte Clavierquartett und ein Clavierstück von mir kennen gelernt, welche zufällig sämmtlich in Es-dur waren. Der Capellmeistertitel war stark verfrüht, aber Ernst liebte es, mich damals schon mit diesem Prädicate anzureden, halb neckend, halb prophetisch.

[2]) Der Brief war, statt mit Streusand, mit Schnupftabak bestreut, und da Ernst voraussetzte, daß ich sofort niesen müsse, so rief er mir auch sogleich „Zur Genesung“ zu.

gebenheit. Wenn ich es Ihnen versichere, so ist es gewiß Ernst.

Kopenhagen, den 26. December 1847."

Das Hofconcert, von dem in diesem Briefe die Rede ist, fand wirklich statt, und wir spielten auch die erwähnte Phantasie von Kullak und Eckert, aber ich muß beichten, daß ich dem guten Ernst an demselben Abend einen argen Streich spielte. Und das hing folgendermaßen zusammen: Zu jener Zeit cursirte in Kopenhagen eine über alle Maßen naive Polka, deren Autorschaft der Prinzeß F., einer alten, sehr häßlichen Dame, zugeschrieben wurde, und die Ernst so übergroßen Spaß machte, daß er sie gar nicht genug hören konnte. Er spielte sie einem jeden auf der Geige oder auf dem Clavier vor, er pfiff oder sang sie, wo er ging und stand. Als er nun in jenem Hofconcerte seinen unvermeidlichen Carneval von Venedig spielte, und ich ihm diesen begleitete, entfaltete er die übermüthigste Laune, mischte Mozarts „Non più andrai, farfallone amoroso", Mendelssohns „Auf Flügeln des Gesanges", den Freischütz-Walzer und alles mögliche andere hinein und antwortete dann jedes Mal mit den übermüthigen Motiven des Carnevals, während ich hundert und aber hundert Mal die eintönige, nur auf zwei Accorden beruhende Begleitungsfigur abhaspeln mußte. Da kam mir denn der verwerfliche Gedanke, mich auch auf eigene

Faust zu amüsiren, und so fing ich an mit der linken Hand die berühmte Polka von der Prinzeß F. zu spielen, welche Ernst gegenüber Platz genommen hatte. Ernst, der sich nur mit Mühe des Lachens erwehren konnte, richtete unwillige Blicke auf mich, aber ich that, als sähe ich es nicht und hämmerte unbarmherzig meine Polka mit der linken Hand, während die rechte ganz bieder die vorgeschriebene Begleitung spielte. Später löste sich aber sein Zorn sofort in ein heiteres Lachen auf, denn er hatte sehr viel Sinn für Humor und selbst für kindliche Späße. So war ich einst Zeuge, wie er 1843 gemeinschaftlich mit Ole Bull dem Kunstgenossen Theodor Döhler zu dessen Geburtstag am 22. April ein Ständchen brachte, indem er, der Schlanke und Schmächtige, auf den Schultern des reckenhaften Ole Bull Platz genommen hatte und mit dem Bogen die Geige bearbeitete, welche sein edles Roß unter dem Kinn hielt. Es war ein Bild, würdig eines Oberländer. Einstmals forderte er Döhler und mich auf, ihm die Euryanthen-Ouverture vorzuspielen. Als wir an die berühmte Pianissimo-stelle in der Mitte der Ouverture kamen, fühlten wir plötzlich unsere Köpfe beschwert, Ernst hatte sich hinter uns geschlichen und uns, um die Dämpfer zu markiren, welche bei dieser Stelle auf den Steg der Geigen gesetzt werden, je eine Butter- und Käse-glocke auf den Kopf gesetzt, welche er leise vom

Frühstückstisch genommen hatte. Zu solchen und ähnlichen Späßen war er damals stets aufgelegt; und als ich ihm einst meine Bewunderung darüber aussprach, daß er sich trotz der unerhörten Huldigungen, die man ihm stets darbrachte, eine solch unglaubliche Anspruchslosigkeit bewahrt hätte, sagte er: „Ach Gott, lieber Freund, was ist denn ein Virtuose, ein bloß ausübender Künstler? Wir Virtuosen haben alle Ursache, bescheiden zu sein. Nur ein schaffender Künstler darf sich fühlen, wenn er etwas Schönes componirt hat. Was habe ich denn geschrieben? Einige Virtuosenstücke und die Elegie!“ (Das Fis-moll-Concert existirte damals noch nicht.) Zur rechten Zeit aber konnte er auch den echten Künstlerstolz hervorkehren. Als er einst eine Einladung zum Souper bekam mit der Bemerkung, daß er doch seine Geige mitbringen möge, antwortete er: „Moi, je viendrai avec plaisir, mais quant à mon violon, il ne soupe jamais“. Als ich ihn dann im Jahre 1849 in Leipzig wieder sah, war er viel ernster geworden. Dort schrieb er in dem damaligen Hotel de Bavière sein Fis-moll-Concert, seine bedeutendste und eine auch wirklich bedeutende Composition. Dann saß er trotz helllichten Tages bei verhangenen Fenstern und arbeitete bei Kerzenschein, und in seinem ganzen Wesen lag etwas Visionäres.

Am 11. März 1849 spielte er es zuerst im Gewandhause.

Noch einmal begegnete ich ihm, einige Jahre später, in Cöln. Da war er schon der halb gebrochene Mann, als welcher er sich bald darauf nach Nizza zurückzog, wo er am 14. October 1865 seinem schweren Leiden erlag.

Als ich seinen Tod erfuhr, mußte ich unwillkürlich an die schönen Zeilen von Wilhelm Hauff denken:

„Und wird dir einst die Nachricht zugesandt,
Daß zu den Vätern ich versammelt wäre,
So trink und sprich: „Ich hab' ihn auch gekannt',
Mach hier ein Kreuz und gieb mir eine Zähre."



Robert Schumann.

❦



E. T. A. Hoffmann, der einst so viel gelesene, jetzt beinahe vergessene Phantast hat unter seinen Phantasiestücken in Callots Manier auch eines, welches er „Kreisleriana“ benannt hat und in welchem er von Johannes Kreislers, des Capellmeisters, musikalischen Leiden und anderem erzählt. Johannes Kreisler wird als ein genialer Sonderling geschildert, der trotz seines hyperromantischen Wesens ein fanatischer Verehrer Johann Sebastian Bachs ist, und der sich selber am Schlusse eines Briefes als „Capellmeister, wie auch verrückter Musikus par excellence“ unterzeichnet. Hoffmanns immerhin ergötzliche Schilderung dieses originellen Musikmenschen muß auch auf Robert Schumann, der in seinen jungen Jahren allem Phantastischen sehr zugänglich war, einen großen Reiz ausgeübt haben, denn er benannte eines seiner allerschönsten Clavierwerke (geschaffen im Jahre 1838) „Kreisleriana“. Es ist Chopin gewidmet. Als Knabe erhielt ich dies Werk sehr bald nach seinem Erscheinen geschenkt. Auf dem Titelblatte dieser älte-

sten Ausgabe, die jetzt äußerst selten ist, sieht man den unglücklichen Kreisler am Clavier sitzen; ein Teufel, umgeben von anderen scheußlichen Fratzen, hat ihn mit seiner Krallenfaust an der Stirn gepackt, während auf der andern Seite holde Engelsgestalten und Vöglein ihm liebliche Weisen vorzusingen scheinen. Jede der acht Phantasien, welche die „Kreisleriana“ enthalten, ist mit einer kleinen stimmungsvollen Vignette geschmückt, und es ist höchst wahrscheinlich, daß Schumann diese Ausstattung selbst veranlaßt und in detaillirter Weise angeordnet hat; denn er legte stets großen Werth auf eine Ausstattung, die geeignet war, gewissermaßen die Stimmung des Werkes anzudeuten. Genannte „Kreisleriana“ waren das erste Werk, welches ich von dem damals noch wenig bekannten und ebensowenig anerkannten Componisten kennen lernte. Es warf sofort einen Funken in meine musikalische Seele, der, als ich mehrere Jahre später sein berühmtes Clavierquintett kennen lernte und endlich gar die allererste Aufführung der Peri unter des Meisters eigener Leitung in Leipzig hörte, zu hellen Flammen der Begeisterung aufloderte. Begreiflich ist es, daß ich von da an alle seine Werke mit Vorliebe cultivirte, und daß ich stolz und glücklich war, als es mir schon während meines ersten Aufenthaltes in Leipzig (von 1843 bis 1846) vergönnt war, seine persönliche Bekannt-

schaft zu machen und häufiger mit ihm zusammen sein zu dürfen. Während Felix Mendelssohn-Bartholdy (der zu jener Zeit auch — mit kurzen Unterbrechungen — in Leipzig lebte) sehr ausgiebig war und mit klaren Worten scharfe, aber treffende Kritik zu üben verstand, so daß man in einer Viertelstunde Winke und musikalische Weisheitsregeln fürs ganze Leben einheimsen konnte, zeigte sich Schumann im Allgemeinen wenig mittheilsam. Dagegen war er im persönlichen Verkehr mit dem strebenden Kunstjünger zutraulicher und aufmunternder als jener, der freilich auch durch die unglaubliche Menge der ihn Umdrängenden zu einer gewissen Reserve gezwungen sein mochte. Es war Schumann höchst wahrscheinlich zu Ohren gekommen, daß ich ein glühender Verehrer seiner damals noch so viel geschmähten Werke sei, und das mag vielleicht mit dazu beigetragen haben, daß er schon bei unserem ersten Begegnen auf einer Soirée bei dem Leipziger Musikverleger Friedrich Hofmeister sich gegen mich sehr gütig und sogar gesprächig zeigte. Wenn ich im März 1844 darüber an meinen Vater, wie folgt, berichtete: „Robert Schumann, welcher sonst sehr still ist, war ausnahmsweise gesprächig und forderte mich auf, ihn zu besuchen, er erkundigte sich auch nach Dir,“ so bezeugen diese, im frischesten Eindruck geschriebenen wenigen Worte gewiß am besten,

daß mich meine Erinnerung an jenen Abend nicht trügt. Ein Ereigniß für mich war es selbstverständlich, daß ich in den ersten Tagen des Januar 1846 Gelegenheit fand, ihm sein Quartett für Clavier und Streichinstrumente op. 47, sowie das oben schon erwähnte Quintett vorzuspielen und seine Anerkennung zu erwerben, die er mir in einem Briefe vom 22. Januar in gütigster Weise ausdrückte. Der Anlaß dazu war eine Matinée, die der Cellist Andreas Grabau, welcher damals mit Recht als der beste Vertreter seines Instrumentes in Leipzig galt, zu Ehren Schumanns in seinen Wohnräumen veranstaltete, und an der sich als Mitwirkende ferner der später als Violinvirtuose oft genannte Otto von Königslöw, der als musikalischer Schriftsteller und speciell als Biograph Schumanns rühmlichst bekannte J. W. v. Wasielewski und endlich der nachmalige Director des Conservatoriums in Stockholm, Albert Rubenson, betheiligten. — Nie habe ich den Vorzug gehabt, mit Schumann an einem Orte zu leben, aber von Leipzig aus durfte ich ihn in Dresden öfters besuchen, und als er später als wohlbestallter Musikdirector in Düsseldorf lebte, wohnte ich in dem noch weit näheren Cöln und konnte mit Leichtigkeit seinen häufigen Einladungen Folge leisten. Freilich können meine Mittheilungen in Folge dieses Umstandes nur von vereinzelten Erlebnissen be-

richten, wie einzelne Mosaiksteinchen, aus denen sich der geneigte Leser kaum im günstigsten Falle ein leidlich getreues Bild des großen Künstlers und gemüthvollen Menschen construiren kann. Aber auch das kleinste Haar wirft seinen Schatten, wie Goethe sagt, und so darf ich vielleicht hoffen, daß diese locker aneinander gereihten Mittheilungen etwas zur Vervollständigung von Schumanns Bild beitragen können.

Als ich Schumann im Jahre 1848 in Dresden besuchte, holte er mich ziemlich früh am Morgen aus dem Hotel de Saxe, wo ich abgestiegen war, zu einem Spaziergange ab und brachte mir die soeben erschienene Partitur seiner C-dur-Symphonie mit. Während des Spazierganges sagte er mit Bezug auf dieselbe: „Als ich die Symphonie zu schreiben anfing, war ich krank, aber mit dem Finale habe ich mich gesund geschrieben.“ Wer würde jetzt vermuthen, daß diese Symphonie theilweise aus einer krankhaften Stimmung hervorgegangen sein könne! Es möchte einem fast scheinen, als ob in mancher comischen Oper aus der jüngsten Vergangenheit weniger Gesundheit stecke als in den ersten drei Sätzen dieser Symphonie. Es zeugt von rührender Bescheidenheit, wenn er mir bald darauf mit Zusendung des D-moll-Trios schrieb: „Es sollte mich freuen, wenn manches bei Ihnen anklänge, vom ersten Satz glaube ich es beinahe.“ In demselben Jahre sandte mir Schumann zu

Weihnachten ein weiteres Andenken, es war das später so weit verbreitete Album für die Jugend op. 68. Dieses Exemplar (gezeichnet: „An Carl Reinecke mit freundlichem Weihnachtsgruß. Robert Schumann. Dresden, den 23. Dezember 1848") war gewissermaßen ein Abdruck **avant la lettre**, denn das Werk wurde erst im Januar 1849 ausgegeben. Doppelt stolz war ich auf diesen Besitz, da mir Schumann schon im Oktober vorher das Manuscript nach Segeberg in Holstein geschickt und mich mit der Vermittlung an die Verlagshandlung von Schuberth & Cie. in Hamburg betraut hatte. Acht Tage später kam Schumann nach Leipzig, und dort war es mir vergönnt, mit ihm seine vierhändigen „Bilder aus Osten" aus dem Manuscript zu spielen. Es war in einem Zimmer des damaligen Hotels de Bavière, und Schumann, welcher sich in seinen jungen Jahren durch allzu gewaltsame technische Studien am Claviere eine bis an sein Lebensende andauernde Schwäche des rechten Mittelfingers zugezogen hatte, spielte die untere Partie. Als wir geendet hatten, meinte er: „Die Stücke müßten Sie einmal instrumentiren." Als ich dies, viele Jahre später, auf wiederholtes dringendes Verlangen des Verlegers ausführte, mußte ich mir dann von einem Kritiker sagen lassen, daß es sehr unkünstlerisch sei, diese vierhändigen Stücke zu orchestriren!

Im Jahre 1850 hatte ich die Freude, das Ehepaar Schumann in Bremen zu begrüßen und Schumanns damals noch ungedrucktes F-dur-Trio von Clara zu hören. Als der zweite Satz des Trios beendet war, fragte mich Schumann mit schlauem Lächeln, ob ich nichts Absonderliches an dem Satze bemerkt habe? Nachdem er zu allem, was ich nur irgend vorzubringen wußte, mit dem Kopfe geschüttelt hatte, zeigte er mir dann endlich, ohne ein Wort zu sprechen, daß während der sechs ersten Takte des Satzes der Baß des Claviers und das Violoncello streng canonisch geführt sind, eine versteckte Finesse, die wohl den meisten beim erstmaligen Hören entgehen wird. Auch der dritte Satz ist vorzugsweise canonisch geführt, und da Schumann an solcher Bethätigung contrapunktischer Virtuosität immer große Freude hatte, so beziehen sich darauf ohne Zweifel die Worte, die er mir kurz nach Vollendung des Trios geschrieben hatte: „Auf den Anfang des Adagio und auf ein Allegretto (statt des Scherzo) freue ich mich immer, wenn es daran kommt.“ In Bremen ward mir dann auch der Vorzug zu Theil, mit Clara Schumann in ihrem Concerte die Variationen für zwei Claviere von ihrem Gatten zu spielen, wofür ich als Dank den schönen Stich nach dem Rietschelschen Doppelmedaillon mit einer Widmung des Künstlerpaares erhielt. Als ich in Leipzig der von Schumann

selbst dirigirten ersten Aufführung seiner Oper „Genovefa“ beiwohnte, hatte ich wenig Gelegenheit, dem vielumworbenen Meister näher zu kommen. Leider trug das Werk nur einen Achtungserfolg davon und ward auch nach zwei weiteren Aufführungen bei Seite gelegt. Es ist hier nicht der Ort, zu erwägen, ob das Schicksal der Oper, die auch heute nur noch sporadisch über die eine oder die andere Bühne geht, ein verdientes war oder nicht. Sicher ist aber, daß Schumann, als er die Genovefa schrieb, bereits den Höhepunkt seines Schaffens überschritten hatte, und daß die tückische Krankheit, welcher er im siebenundvierzigsten Lebensjahre zum Opfer fiel, sich schon vorbereitete und ihre Schatten weit voraus warf. Wohl hat er der Welt auch in seinen letzten Lebensjahren noch manches Herrliche geschenkt, unter anderm die sogenannte rheinische Symphonie, „Der Rose Pilgerfahrt“, und vor allem die Musik zu Byrons „Manfred“. Seine allerbedeutendsten Schöpfungen, „Paradies und Peri“, die Symphonien in B-dur, C-dur und D-moll, seine schönsten Kammermusikwerke, seine herrlichsten, unvergänglichen Lieder und seine besten Claviercompositionen waren aber schon vor der „Genovefa“ geschrieben, und selbst Schumanns größte Verehrer, zu denen ich mich wohl zählen darf, können sich nicht verhehlen, daß in seinen späteren Werken, namentlich in den letzten,



R. Schumann.



nicht mehr die Frische und das Ueberquellende der Erfindung, nicht mehr die Formschönheit zu finden ist, die viele seiner Schöpfungen aus früherer Zeit so bewundernswerth machen. So entdeckte ich denn auch beim persönlichen Verkehr mit Schumann — ungefähr vom Jahre 1850 an — eine Veränderung seines Wesens, selbstverständlich aber, ohne eine Ahnung davon zu haben, wodurch sie begründet war. Er war noch stiller geworden, fand zuweilen schwer das Wort, nach dem er suchte, und klagte, namentlich in den letzten Jahren, oft darüber, daß er viertelstundenlang und länger einen Ton oder mehrere laut klingen höre, während es in der That still um ihn her wäre. Es waren die ominösen Sinnestäuschungen. Auch seine Art zu dirigiren wurde mit der Zeit unzuverlässiger, und ich entsinne mich einer sehr peinlichen Concertprobe, in der ich unter seiner Direction die Beethovensche Phantasie für Clavier, Chor und Orchester probiren mußte. Der Solist, welcher ursprünglich in Aussicht genommen war, hatte krankheitshalber plötzlich absagen müssen, und deshalb citirte Schumann mich am frühen Morgen des Concerttages von Cöln nach Düsseldorf. Schnell raffte ich das Nöthige zusammen, dampfte nach Düsseldorf ab und eilte sofort in die Probe. Sie war aber, wie erwähnt, eine sehr peinliche und abspannende, denn Schumann konnte sich nicht mehr schnell genug in

die oft wechselnden Tempi hineinfinden, und es mußte ewig wiederholt werden, bis endlich der Concertmeister und ich selbst die Direction hinter Schumanns Rücken in die Hand nahmen. Erfreulicher waren manche andere Begegnungen; denn in kurzen Perioden war Schumann von solchen Krankheitserscheinungen ganz unbehelligt. Wiederholt wurde ich zum Solospiel in den von ihm dirigirten Concerten eingeladen oder zu kleineren Aufführungen neuer Werke in seinem Hause. In solchen Fällen wohnte ich öfters bei ihm, und dann gab er mir immer vor dem Schlafengehen irgend eine Partitur eines neuen Werkes als Lectüre mit. Eines Abends, nachdem wir musicirt, sehr gut gespeist und noch besser getrunken hatten (denn schlechte Weine konnte Schumann ebenso wenig leiden wie schlechte Musik), wurde er so aufgeräumt, daß er ein Tänzchen vorschlug, an dem er sich dann lebhaft betheiligte, während Clara Schumann und ich abwechselnd zum Tanze aufspielten. Am nächsten Morgen beim Frühstück erzählte er mir mit äußerst schelmischer Miene, daß seine Clara die Kinderchen, welche an einem kleinen Tischchen für sich saßen und ihre Morgenmilch genossen, mit großem Erfolge in der Theorie der Musik unterrichte. Und dann begann er ein ernstes Examen mit den Kleinen, wollte aber vor Heiterkeit vergehen, als es mit ihrer Weisheit bald zu

Ende war, und die mütterliche Lehrerin sich ernstlich darüber ärgerte. Noch ein anderes Mal sah ich ihn ebenso herzlich vergnügt, weil er auf einer kleinen Flausenmacherei ertappt war. Das trug sich so zu. Als ich einst gegen Abend in sein Zimmer trat, fragte er mich sofort nach der ersten Begrüßung, ob ich ein gutes Glas Bayrisch mit ihm trinken wolle, und als ich dies begreiflicherweise nicht ablehnte, ergriff er seinen Hut, um mit mir fortzugehen. In demselben Augenblick trat mit tiefem Bückling ein Verleger aus Elberfeld bei ihm ein. Schumann fertigte ihn mit der Bitte, ein anderes Mal wiederzukommen, schnell ab, da er einen wichtigen Gang mit mir zu gehen habe, den er durchaus nicht aufschieben könne. So kamen wir denn ohne erhebliche Verspätung in das kleine Bierlocal. Kaum aber saßen wir dort einige Minuten beim Biere, als auch der Elberfelder Herr hereintrat und fast über uns gestolpert wäre! Er war jedoch so klug, sich an Kaspars Worte in der Wolfsschlucht: „So etwas sieht ein Gescheidter nicht!“ zu erinnern und sehr bald wieder zu verschwinden. Schumann aber war sehr belustigt darüber, daß wir so auf dem „wichtigen, unaufschiebbaren Gange“ ertappt worden waren. Einen durchaus ungetrübten Eindruck habe ich auch von der ersten privaten Aufführung von „Der Rose Pilgerfahrt“ im Schumannschen Hause

bewahrt. Es war in Cöln, im Juli 1851, als am frühen Morgen Robert Schumann und Ferdinand Hiller in mein Zimmer traten. Schumann trug ein zierlich gebundenes Buch unter dem Arme; es war das Manuscript der eben genannten Tondichtung, welche der Meister am kommenden Sonntag in seiner Wohnung zu Düsseldorf zur Aufführung bringen wollte. Für alle die recht zahlreichen Solopartien hatte er in Düsseldorf die geeigneten Kräfte gefunden, nur nicht für die Tenorpartie, für die er nun in Cöln einen Vertreter suchte. Hiller empfahl ihm einen äußerst musikalischen und mit einer echt lyrischen Tenorstimme begabten Dilettanten A. P. Da er aber selber verhindert war, seinen Freund zu dem Herrn P. zu geleiten, so kamen beide zu mir, damit ich Schumann hinführen sollte. Ohne Umstände übernahm der liebenswürdige Dilettant die Aufgabe, ich setzte mich ans Clavier und studirte ihm die Partie ein, während Schumann das Blatt umwendete und von Zeit zu Zeit eine kurze Bemerkung machte. Als nach beendeter Probe Herr P. und ich Schumann auf den Bahnhof begleiteten, hielt ich es für meine Pflicht, den ersteren noch auf einige Einzelheiten, mit denen Schumann nicht zufrieden gewesen war, aufmerksam zu machen, indem ich ihm die betreffenden Stellen vorsang. Als Herr P. seine Verwunderung darüber aus-

drückte, daß ich die Sachen schon auswendig wisse, sagte Schumann mit dem ihm eigenen freundlichen Lächeln: „O, der weiß meine Sachen schon auswendig, ehe ich sie componirt habe.“ Die Aufführung fand denn auch in geplanter Weise statt. Clara Schumann saß am Clavier, Robert Schumann dirigirte die Chöre, und das liebenswürdige, anmuthige Werk brachte allgemeines Entzücken hervor. Als die Aufführung beendet war, und Schumann gewahrte, welch großen Eindruck das Werk gemacht hatte, kam er zu mir und forderte mich auf, das Werk zu instrumentiren. Nun war aber die Begleitung so überaus claviermäßig gedacht, daß ich glaubte, man würde eine wirksame und praktische Orchestration nur herstellen können, wenn man an vielen Stellen sich gänzlich von dem Original emancipirte, und ich würde nicht gewagt haben, Schumann gegenüber so selbstständig zu verfahren, wie mir nöthig erschien. Deshalb bat ich ihn, mich von dieser Aufgabe, der ich mich nicht gewachsen fühle, zu dispensiren, so dankbar ich auch für das mir bewiesene Vertrauen sei. Später übernahm er dann die Instrumentation selbst. Nun folgen nur noch trübe Erinnerungen an Abende nach Concerten, wenn der bedauernswerthe Meister, gepeinigt von Hallucinationen, eine uns endlos scheinende Zeit stumm dasaß, die Stirne auf die Hand gestützt, während wir um ihn herum in

lautlosem Schweigen verharrten, und so denke ich auch an einen Moment, an dem er — das einzige Mal in seinem Leben — unfreundlich gegen mich war. Das Künstlerpaar hatte uns jungen Musikern, die wir den Vorzug genossen, oftmals Einladungen zu erhalten, an einem Sonntag Vormittage die noch ungedruckten vierhändigen Ballscenen vorgespielt; es war nun noch eine Stunde bis zur Tischzeit, Schumanns empfahlen sich bis dahin, und wir gingen auf unser Zimmer, nahmen die Ballscenen, die uns natürlich lebhaft interessirten, mit und fingen an, sie durchzuspielen, als plötzlich Schumann erschien, mit zürnendem Blicke die Noten vom Pulte riß und, ohne ein Wort gesagt zu haben, verschwand. Wir waren wie vernichtet und stellten uns begreiflicherweise mit wenig angenehmen Empfindungen zur Mittagstafel ein, aber unsere Angst war umsonst gewesen, denn Schumann hatte anscheinend vergeben und vergessen und war doppelt freundlich. Während der Cölner Carnevalszeit, inmitten einer bunten Maskengesellschaft, ereilte mich die Schreckenskunde, daß Schumann in gänzlicher geistiger Umnachtung sich in den Rhein gestürzt habe! Er wurde bekanntlich gerettet, aber nun ging die Tragödie unaufhaltsam ihrem Ende zu, bis am 29. Juli 1856 der Todesengel den unglücklichen Dulder von seinem Leiden befreite.

Jenny Lind.

❦



Es war eine stürmische Seefahrt, die mich im Juni 1843 von Kopenhagen nach Stockholm brachte. Ich befand mich als einziger Philister in Gesellschaft einiger hundert dänischer Studenten, welche die „Calmarer Union“ in Stockholm feiern wollten, und hatte die Fahrt lediglich aus Reiselust unternommen, weil man mir einen Platz auf dem von den Studenten gemietheten Dampfer freundlichst angeboten hatte. „Wer kann da widerstehen!“ hatte ich mit Don Ottavio gesagt, und so kam ich nach Stockholm. Da ich manche gute Empfehlungen an dortige einflußreiche Persönlichkeiten mitgebracht hatte (unter anderen an den berühmten Chemiker Baron von Berzelius, dessen Gattin eine leidenschaftliche Musikfreundin war), und in diesen Kreisen eine wohlwollende Aufnahme zu finden hoffte, so machte ich mich nun auch mit dem Gedanken vertraut, meine Tage in der schwedischen Hauptstadt nicht nur als müßiger Tourist zu verbringen, sondern auch als Clavierspieler mein Glück mit einem Concerte zu

versuchen. Wenn ich nun mit irgend jemanden über dieses etwas kühne Project sprach, hieß es sofort: „Ah! da müssen Sie zu Jenny Lind gehen und sie um ihre Mitwirkung bitten. Wenn die zusagt, sind Sie eines vollen Hauses sicher!" Ich hörte den Namen Jenny Lind zum ersten Male, und der gleiche Enthusiasmus, der aus aller Leute Rede hervorklang, machte mich äußerst begierig, diesen Liebling von ganz Stockholm, vielmehr den Stolz ganz Schwedens, zu hören. Ich ging in die Oper und hörte Jenny Lind als Lucia in Donizettis Lucia di Lammermoor. Obgleich die Opern von Donizetti und Bellini damals noch lange nicht so von oben herab beurtheilt und so verächtlich bei Seite geschoben wurden wie heutzutage, so hatte doch auch ich in Folge meiner musikalischen Erziehung ein großes Vorurtheil gegen diese Art italienischer Opern, wenngleich ich bis dahin nur wenige derselben gehört hatte. Aber mein Urtheil wurde doch ein wesentlich anderes, als ich Jenny Lind als Lucia hörte.

Was mir vordem trivial erschienen, war durch ihren wunderbar poetischen Vortrag geadelt worden, und ich mußte mir doch mit einiger Ueberraschung gestehen, daß jene geschmähten Italiener es wohl verstanden haben, für die Stimme so zu schreiben, daß der Sänger im Stande ist, den reichsten Schatz seiner Empfindungen in ihre Melo=

dien hineinzulegen, selbst wenn diese an sich, meinem deutschen Empfinden gemäß, der jeweiligen Situation widersprechen. Wer je eine Norma oder Lucia oder Sonnambula von Jenny Lind oder einen Romeo von der Schröder-Devrient zu hören das Glück gehabt hat, wird — wenn er auch im Princip ein heftiger Gegner jener Opern-Schreibweise ist — milder über jene Componisten urtheilen und eingestehen müssen, daß ihre Werke eine tiefgehende Wirkung hervorzubringen vermögen, wenn sie so vollendet gesungen werden, wie dies bei den damaligen großen Vertretern und Vertreterinnen des bel canto der Fall war. Nachdem ich diesen ersten unvergeßlichen Eindruck von den Leistungen Jenny Linds gehabt hatte, fiel es mir gar nicht mehr ein, sie um ihre Mitwirkung zu bitten; denn ich fühlte mich jetzt diesem Sterne gegenüber zu sehr als kleines Talglicht. In Folge dieser Resignation fand ich zu jener Zeit auch nicht Gelegenheit, die persönliche Bekanntschaft der unvergleichlichen Künstlerin zu machen. Ebenso wenig wurde mir dies Glück zu Theil, als sie einige Jahre darauf nach Leipzig kam. Es war am 4. Dezember 1845, als sie in Folge einer Einladung Felix Mendelssohn Bartholdys in einem Gewandhaus-Concerte sang. Schwer zu beschreiben ist es, welchen Eindruck sie damals hervorbrachte, und welchen Enthusiasmus sie entfesselte mit dem Vortrag der

Arien „Casta diva“ aus Bellinis Norma, „Ich grausam? o mein Geliebter!“ aus Mozarts Don Juan und einiger Liedern („Auf Flügeln des Gesanges“ und „Leise zieht durch mein Gemüth“) von Mendelssohn. Ebenso schwer zu beschreiben ist, mit wie verklärtem Antlitz und wie leuchtenden Blicken Mendelssohn, der am Flügel saß, seinen eigenen Tönen lauschte, wie sie der Kehle dieser gottbegnadeten Künstlerin entquollen. Ich glaube, daß es geradezu unmöglich ist, mit vollendeterer Virtuosität, mit echterem Empfinden und erschöpfenderem poetischen Ausdrucke zu singen, als die „schwedische Nachtigall“ es that. Die Mendelssohnschen Lieder sind heutzutage ebenfalls von Sängern und Sängerinnen einigermaßen ad acta gelegt worden. Aber, wenn sie dieselben so im Geiste des Componisten vorzutragen wüßten wie dereinst Jenny Lind, so würden sie auch heute noch die gleiche Wirkung damit erzielen, wie jene in diesem denkwürdigen Concerte. Wenn die Künstlerin in Mendelssohns nicht mehr als 14 Takte umfassendem Liede „Gruß“ von Heine die Worte sang „kling hinaus ins Weite — sag', ich laß sie grüßen“, so war es einem, als dehnten sich die Wände des Saales auseinander, und man sähe in den blauen Frühlingsäther hinein. Selbstverständlich gab sich das Publicum mit diesen auf dem Programm verheißenen Liederspenden nicht zufrieden. So nahm

dann die Künstlerin später selbst am Flügel Platz und begleitete sich einige schwedische Volkslieder, die sie mit einer Naturfrische und einem Humor vorzutragen wußte, welche alle Welt in Staunen setzten. Der colossale Erfolg dieses Abends veranlaßte Mendelssohn, gleich am nächsten Tage ein Extra-Concert zum Besten des Fonds für die Wittwen der Orchester-Mitglieder zu veranstalten und die Gefeierte um ihre Mitwirkung zu bitten, während er selbst, den man seit achtzehn Monaten nicht mehr in Leipzig gehört hatte, als Solist mit ihr alterniren und unter anderem sein G-moll-Concert spielen wollte. Somit fiel dem damals noch jungen dänischen Componisten Niels W. Gade, welcher zu jener Zeit die Gewandhaus-Concerte mit Mendelssohn abwechselnd dirigirte, die Leitung des Orchesters zu. Ich wohnte schon der Probe bei. Jenny Lind sang in den Proben stets mit voller Stimme, wie sie auch mit dem Glockenschlage zu jeder Probe erschien. Die erste Nummer in der Probe war das erste Finale aus Webers Euryanthe. Der wohlgeschulte Chor hatte bis dahin nicht den geringsten Anlaß zu irgend einer Wiederholung gegeben, nachdem aber Jenny Lind die Worte „Wonnen und Wehen durchwogen die Brust“ mit einem geradezu undefinirbaren Zauber gesungen hatte, setzte nicht einer vom Chor ein, sie alle standen mit geöffneten Lippen da, unfähig, sich nach

diesem überwältigenden Eindrucke gleich zu fassen. Jenny Lind lachte, Gade lachte, man begann noch einmal bei geeigneter Stelle, und nun ging alles glatt von Statten. Am Abend sang sie außer dem ebenerwähnten Finale aus Euryanthe Scene und Arie aus „Figaros Hochzeit“ „Dove sono“, die Freischütz-Arie „Wie nahte mir der Schlummer“ und Lieder am Clavier, darunter wieder nach schier endlosem Jubel einige schwedische Volkslieder, welche damals, als man noch nicht so wie heute mit nordischer Musik überschüttet wurde, durchaus neu und überraschend wirkten. Ein Berichterstatter jener Zeit schrieb: „es riß darin wieder das Abnehmen der Stimme bis zum leisesten Hauche und eine kunstvoll verschlungene Verzierung während dieses pianissimo alles hin. Der Beifall des entzückten Publicums wollte nicht enden. Die Mitglieder des Orchesters aber beeilten sich, der uneigennützigen Künstlerin ein Zeichen ihres Dankes zu geben und vereinigten sich nach Beendigung des Concertes zu einer Instrumental-Serenade, die sie ihr vor ihrer Wohnung darbrachten.“ Auch einige Männer-Gesangvereine hatten sich dieser Huldigung angeschlossen. In dem weiten, durch Fackeln erhellten Kreise der Versammelten erschien dann Jenny Lind an der Seite Mendelssohns und dankte jedem mit Hand und Wort. Ein donnerndes Hoch auf die Gefeierte erscholl, und sie zog sich wieder zurück.

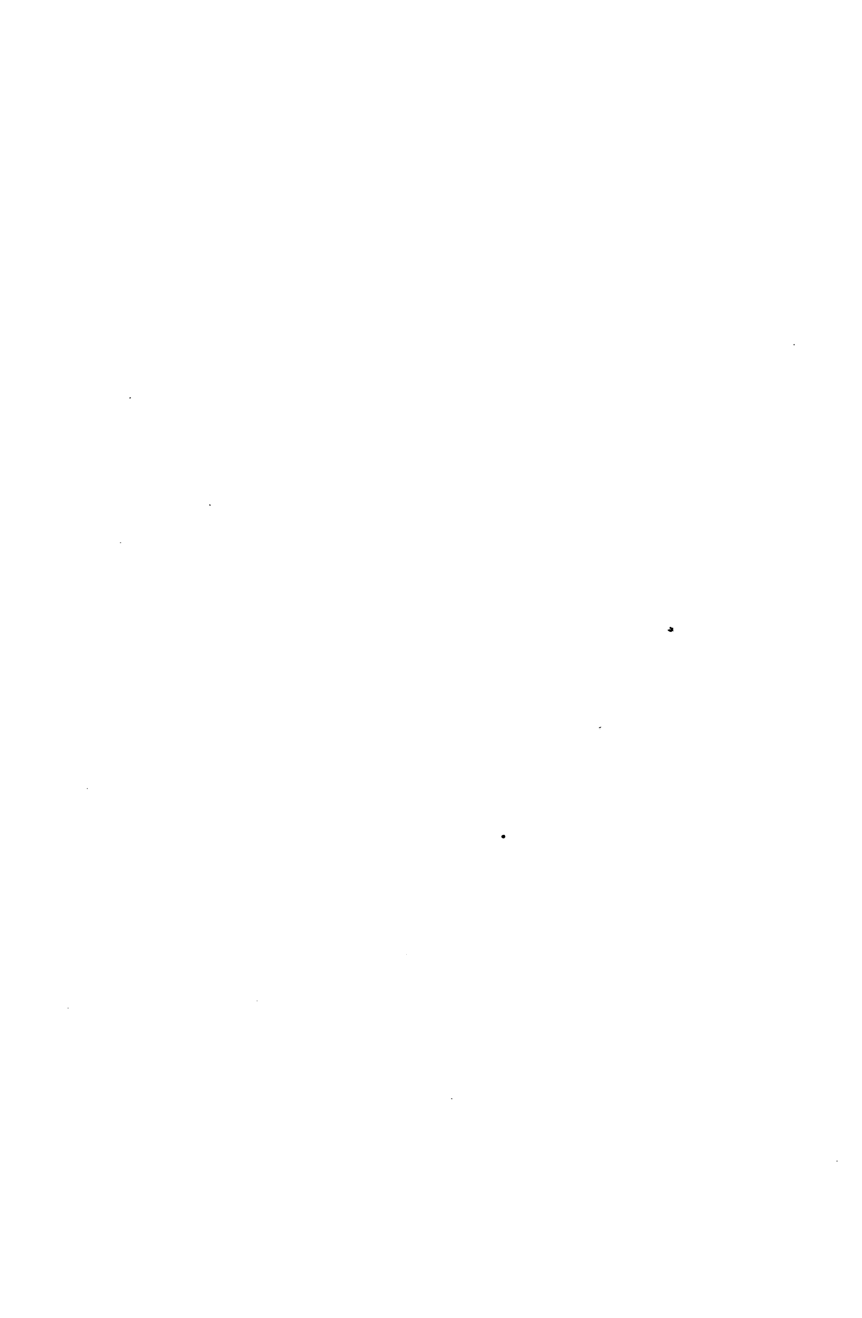
So groß war der Zauber, den die Künstlerin überall ausübte. An vielen Orten, namentlich in Berlin, gab er sich noch viel lärmender kund. Und dabei war Jenny Linds Stimme weder ungewöhnlich groß, noch von außergewöhnlicher Schönheit. Wenn sie begann, klang ihre Stimme meistens etwas verschleiert, und man las dann auf dem Gesichte manches Zuhörers die Frage: „Ist das wirklich Jenny Lind?“ Aber principiell räusperte sie sich niemals (weil sie der Ueberzeugung war, daß dies der Stimme schade), sondern zog es vor, die Stimme nach und nach frei zu singen und verzichtete lieber auf den ersten großen Eindruck. Wenn dann aber die Stimme frei und durchdrungen von den tiefsten seelischen Regungen erklang, war ihr Triumph gesichert, und über solch tiefstes Durchdringen ihrer Aufgabe vergaß man ganz und gar die unvergleichliche Virtuosin, von welcher ich einst u. a. die chromatische Scala vom dreigestrichenen des bis herab zum eingestrichenen des und dann wieder zurück, auf dem Schlußtone mit einem Triller endigend, hörte! Jenny Lind dachte ebenso scharf, wie sie tief empfand. Demgemäß sang sie z. B. die Anfangsworte des Recitativs „Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn gesehn!“ anknüpfend an die ihr unbegreiflich erscheinende Aufforderung Aennchens: „Aber dann laß uns auch zu Bette gehn“, im Tone des Vorwurfs über eine solche

Zumuthung, während man gewöhnt war — und wohl noch gewöhnt ist — dieselbe mild und freundlich gesungen zu hören. Dies eine Beispiel nur für viele. Lieder aber sang sie, wie das Wesen des Liedes es erfordert, wenn auch mit erschöpfendem Ausdruck, so doch ohne declamatorischen Aufwand und dem häufig damit verbundenen Aufbauschen des Liedes zu einer dramatischen Scene.

Erst während meines späteren Aufenthaltes in Bremen hatte ich das Glück, die persönliche Bekanntschaft Jenny Linds zu machen. Sie war befreundet mit einer liebenswürdigen Familie daselbst, bei der ich freundschaftlich verkehren durfte, und deren eine Tochter (die spätere Gattin von Klaus Groth) meine Schülerin war. Gelegentlich eines Besuches, den Jenny Lind dieser Familie in Bremen machte, wurde ihr zu Ehren in diesem Hause eine Gesellschaft gegeben, zu der auch ich eine Einladung erhalten hatte. Zum Spielen aufgefordert, setzte ich mich an den Flügel und gab mein Bestes; als Jenny Lind mich dann aufforderte, ihr einige Lieder zu begleiten, fühlte ich mich sehr reich belohnt. Als sie geendet hatte, und ein Herr ihr einige phrasenhafte Complimente machte, gewahrte ich mit Erstaunen, aber mit einiger Befriedigung, wie sie ihm stumm den Rücken kehrte und sich zu einem Gespräche an mich wandte. Als ich sie nun im Laufe des Gespräches bat, mit ihrer Kunst doch



Jenny Lind



mehr für die Verbreitung Schumannscher Lieder einzustehen als sie bisher gethan habe, sah sie mich groß an, wahrscheinlich um meiner Freimüthigkeit willen, und sagte dann: „Sie haben ganz Recht“, fügte auch sofort wie entschuldigend hinzu, daß sie bis jetzt fast nur auf der Bühne gewirkt habe und erst seit kürzerer Zeit mit der ihr seither fast fremd gebliebenen Lieder-Litteratur bekannt geworden sei. Dieser Charakterzug an ihr, Schmeicheleien unfreundlich aufzunehmen und Offenheit gern gelten zu lassen, gefiel mir ausnehmend, und deshalb scheute ich mich nicht, ihr als Tischnachbar beim Souper zu sagen: „Ich habe schon bemerkt, mein Fräulein, daß Sie sich nicht gern zu viel Schönes sagen lassen, viel lieber etwas Derbes, wenn's nur ehrlich gemeint ist.“ „Sie haben ganz Recht“, war abermals ihre Antwort, und von da an waren wir, so zu sagen, gute Freunde. Sie mußte oft in Bremen singen, und ich hatte die Freude zu erfahren, daß ihr an meiner Begleitung etwas gelegen zu sein schien, denn ich fehlte in keinem ihrer Concerte am Clavier. Auch nach dem benachbarten Oldenburg war sie eingeladen worden, aber das Unglück wollte, daß sich dort zu keinem der von ihr gewählten Arien die Orchesterstimmen vorfanden. Man hatte nämlich vorausgesetzt, daß sie die Stimmen mitbringe, und sie war ihrerseits der festen Meinung gewesen, daß man in einer Resi-

denz, und sei es auch eine kleine, die Orchesterstimmen zum „Freischütz“, zum „Don Juan“ oder zur „Schöpfung“ besitze. Um das Maß der Fatalitäten voll zu machen, stellte sich überdies heraus, daß auch nicht einer der zu jener Zeit in Oldenburg aufhältlichen Clavierspieler ihr als Begleiter genügte. Unter diesen Umständen wollte sie unverrichteter Sache wieder abreisen. Aber das Hoftheater war am Tage vor dem Concerte bereits ausverkauft, und man bestürmte sie mit Bitten, sich mit dem Vorhandenen zu begnügen und zu bleiben. „Ich bleibe nur“, war ihre Antwort, „wenn Sie augenblicklich eine Estafette an Reinecke in Bremen schicken, und wenn der kommen will.“ Die Estafette traf bei mir ein, ich benutzte die nächste Post und kam früh genug in Oldenburg an, um mehrere Stunden vor Anfang des Concertes die nöthige Probe mit Jenny Lind abzuhalten. Ja, wir fanden sogar noch Zeit zu einigen musikalischen Excursionen, indem wir unter anderem Schumanns damals noch neues Quintett aus dem Gedächtniß zu Zweien interpretirten, originell genug, da ich die Clavierpartie spielte, und Jenny Lind das Fehlende singend ergänzte. Der damalige Hof-Capellmeister P. in Oldenburg, bei dem die Sängerin wohnte, wußte nicht gut mit ihr umzugehen. Schon während des Concertes sagte er ihr übertrieben viel Schönes, und, obgleich sie Gast in seinem Hause war, ließ

sie ihn doch manchmal fühlen, wie ungern sie Derartiges höre. Als man nun nach glänzend verlaufenem Concerte in der Wohnung des Herrn Hof-Capellmeisters in einem Zimmer zu ebener Erde en petit comité versammelt war, um zu Nacht zu speisen, äußerte Jenny Lind mit nicht zu verkennender absichtlicher Betonung, eine wie große Freude es ihr sei, wenn sie beim öffentlichen Auftreten mit Beifall, ja mit stärkstem Beifall belohnt werde, dagegen könne sie es nicht ertragen, wenn sie auch in ihrem Privatleben als „Wunderthier" betrachtet werde; da wolle sie schlicht wie jede andere gebildete Dame behandelt werden. Trotz dieser nicht mißzuverstehenden Worte versicherte ihr unser gütiger Wirth, daß einer ihrer Zuhörer durch ihren Gesang „vom Uebel erlöst sei" und erging sich fortwährend in ähnlichen Redewendungen. Jenny Lind, welche sehr religiös gesinnt war und jene Worte besonders unangenehm empfunden haben mochte, rückte unruhig auf ihrem Stuhle hin und her, und uns wollten die guten Bissen gar nicht recht munden. Da begann vor dem Hause ein Summen, wie wenn Hunderte von Menschen sich dort sammelten. Der Herr Hof-Capellmeister hatte den unglücklichen Gedanken, ganz verstohlen die Fenstervorhänge aufzuziehen, und als Jenny Lind nun zufällig zu den Fenstern hinblickte und dieselben von außen mit unzähligen neugierigen Ge-

sichtern übersät fand, welche unserer Mahlzeit zuschauten, erhob sie sich plötzlich in voller Entrüstung und verließ mit den Worten „das ist doch zu arg“ das Zimmer. Begreiflicherweise war die Stimmung nunmehr eine sehr gedrückte und sank nach jedem vergeblichen Versuche, die Künstlerin zur Rückkehr zu bewegen, immer mehr. Nachdem sämmtliche Mitglieder der kleinen Tafelrunde unverrichteter Sache aus dem Zimmer der Erzürnten zurückgekehrt waren, wurde ich gebeten, einen letzten Versuch zu machen, was ich jedoch ablehnte. Aber es half mir nichts: zwei der Herren escortirten mich gewaltsam, wie einen Arrestanten, bis an die Thür ihres Zimmers, pochten an und eilten davon. Als ich nach wenigen Minuten mit Jenny Lind am Arm ins Zimmer trat, begegnete ich lauter ebenso erfreuten als erstaunten Blicken. Und doch hatte ich keinen Zauber angewendet, sondern mit ihr gesprochen, wie sie es liebte, und zwar wie folgt: „Erlauben Sie, mein Fräulein, daß ich Ihnen noch eine gute Nacht wünsche. Nachdem es drüben jetzt recht unbehaglich geworden ist, will ich nun auch mein Hotel aufsuchen. Aber verzeihen Sie, wenn ich meine, daß es doch nicht recht ist, so im Groll von den Leuten zu scheiden, die Sie im Grunde doch gastlich und freundlich aufgenommen haben, nur um einer Ungeschicklichkeit willen! Die Fenster sind jetzt wieder verhangen, und, wenn Sie wollten, könnten

wir noch ganz gemüthlich ein Stündchen bei einander sitzen.“ Zum dritten Male erhielt ich ihre freundliche Antwort: „Sie haben ganz Recht!“ „Geben Sie mir Ihren Arm“, setzte sie hinzu; und auf so einfache Weise war der Mißmuth dieses eigenartigen Charakters besiegt.

Am andern Morgen fuhr ich mit ihr nach Bremen zurück. In einer Soirée, die am Abend desselben Tages stattfand, sprach die ebenso hochherzige als geniale Künstlerin mir den Wunsch aus, sich für mein häufiges Mitwirken in ihren Concerten revanchiren zu dürfen, indem sie in einem von mir zu veranstaltenden Concert singe. Nachdem ich geantwortet hatte, daß man dergleichen doch nicht so genau abzuwägen brauche, drängte sie mich in eine Ecke des Salons und drohte mir, mich nicht eher frei zu lassen, als bis ich ihr die Hand darauf gegeben habe, daß ich ihren Vorschlag annehmen wolle. Schließlich war es ja keine so schwere Aufgabe, darauf die Hand zu geben. Ich kann es mir nicht versagen, ihren hierauf bezüglichen Brief, den ich einige Zeit darauf aus Stockholm erhielt, hier mitzutheilen, und zwar mit allen den kleinen Schnitzern und Redewendungen, die dem Ausländer so gut stehen und so verzeihlich sind. Er liegt, leider schon etwas chiffonirt, vor mir. Der Briefbogen muthet einen heute mit seinen gemalten Blumen und

ausgezackten Rändern recht altmodisch an. Der Inhalt lautet:

„Geehrter Herr Reinecke!

Als ich es Ihnen versprochen, komme ich jetzt bald nach Deutschland wieder um in einem Concert von Ihnen mitzuwirken. Ich reise von hier am Donnerstag d. 27. d. M. und hoffe, daß Ihnen der 4. July ein passender Tag sey, da ich wohl schwerlich später als am 6. am Rhein seyn möchte. Ob nun der Donnerstag für Bremen ein guter Tag ist weiß ich zwar nicht, aber dies hoffe ich. Wenn Sie das Concert am Tage d. h. um 1 oder 2 Uhr machen wollen ist mir auch recht. Ich bleibe wohl ein Tag in Lübeck, vielleicht möchten Sie die Güte haben mich bis den 1. July dort ein paar Zeilen schicken (Adresse dem Herrn Doctor Heyland). Wählen Sie zwischen folgenden Nummern: 1. Arie (der Gräfin) aus Figaro's Hochzeit. 2. Arie aus der Freischütz „Wie nahte mir der Schlummer". 3. Trio aus der Oper Vielka von Meyerbeer für zwei Flöten und eine Singstimme. Das wäre nett wenn Sie zwei gute Flöten hätten, denn dies ist ein hübsches Concertstück. 4. eine Arie von Donizetti (aus der Liebestrank) oder sonst wenn Sie etwas wissen was man in Bremen gern mag. Für mich ist es einerlei ob Sie das Concert mit oder ohne Orchester arrangiren wollen. Sie wünschen vielleicht, daß ich dreimal singe. Haben Sie dann

die Güte und wählen Sie von diesen oben genannten Musikstücken welche Sie am liebsten mögen. — Sehr freundlich wäre es, wenn Sie mir der Familje Fincke vielmals grüßen wollen. — Ich werde wahrscheinlich mit eine bekannte Familje von Lübeck reisen, wünsche aber in einem ruhigen Gasthofe zu logiren. Seyn Sie so gütig mich den Namen eines solchen zu nennen. Ich wünsche Ihnen Glück zu und verbleibe Ihre mit freundlichen Gesinnungen ergebene

Stockholm, d. 13. Juni 1850.

Jenny Lind."

Das Concert fand am 4. Juli statt. Im Solistenzimmer bemerkte sie meine, ich ihre Aufregung, und sie fragte mich: „Müssen Sie denn auch immer gähnen, bevor Sie öffentlich auftreten, gerade so wie ich?" Ich mußte es zugeben. „Ja, ja", sagte sie, „entweder hat man einen Ruf zu verlieren, oder man möchte sich einen erwerben. Es ist doch im Grunde immer nur Ruhmsucht, die einen befangen und aufgeregt macht; das Kind weiß nichts davon, wenn es sich öffentlich produciren muß." — Obgleich ich das Stadttheater gemiethet und ein Orchester engagirt hatte, so lieferte das Concert doch immer noch einen glänzenden Ertrag; denn das Haus war vollständig ausverkauft; ja, es mußten sogar viele,

die aus Bremerhaven, Vegesack u. s. w. herbeigeeilt waren, um die berühmte Sängerin zu hören, mit betrübter Miene wieder umkehren, weil sie unbedachter Weise versäumt hatten, sich im Voraus Plätze zu sichern.

Viele, viele Jahre waren vergangen; ich saß mit den Meinen in Beckenried am Vierwaldstätter See unter dem bekannten großen Nußbaum und studirte die Fremdenliste. Da las ich „Hotel Axenstein: Herr Otto Goldschmidt und Frau aus London", und kaum waren wir wieder im Hotel, da trat mein alter Freund und Landsmann Goldschmidt, seit langen Jahren der Gatte Jenny Linds, der auch meinen Namen in der Fremdenliste entdeckt hatte, auf mich zu, brachte mir Grüße von seiner Frau und eine Einladung, sie mit den Meinigen auf Axenstein zu besuchen. Wir folgten mit Freuden der Einladung. Mir erweckte das Wiedersehn wehmüthige Empfindungen. Ich brauchte eine ganze Weile, um die anmuthigen und beseelten, wenn auch nicht schönen Züge der jugendlichen Künstlerin in dem Antlitz der gealterten Frau wieder zu finden. Und doch — als ich sie später nach einem Spaziergange, den ich mit meinem alten Freunde unternommen hatte, neben meiner Frau sitzend fand, einen Shawl über die Kniee gebreitet, die Hände im Schooß ineinander verschlungen und freundlich meine Frau anblickend, da war es doch ganz die

Jenny Lind, wie Magnus sie gemalt hat, und wie sie in der National-Gallerie in Berlin prangt. Ein Jahr später war sie nicht mehr unter den Lebenden, aber ich hatte sie doch noch einmal gesehen und gesprochen, Jenny Lind, die größte Sängerin ihrer Zeit, vielleicht aller Zeiten.



Wilhelmine Schroeder-Devrient.

❦





Unter den großen Künstlern, mit denen zu verkehren mir vergönnt war, nimmt die unvergleichliche dramatische Sängerin Wilhelmine Schroeder-Devrient einen hervorragenden Platz ein. Wohl heißt es, „dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze“, aber bekanntlich sind alle geflügelten Worte mit Vorsicht zu gebrauchen, und manchen Meister der Darstellung, wie Eckhoff, Iffland, Talma, Garrick, Jenny Lind, Sofie Schroeder und last not least Wilhelmine Schroeder-Devrient wird die Nachwelt nie vergessen, denn ihre Namen sind eben Marksteine in der Geschichte der Schauspielkunst. So sei denn der größten aller dramatischen Sängerinnen ein schlichter Kranz gewunden, einer Künstlerin, die sich den unvergänglichen Ruhm erworben hat, dem fast schon vergessenen und verschollenen Fidelio durch ihre vollendete Wiedergabe der Leonore die deutsche Opernbühne wieder erobert zu haben.

Es war im Jahre 1847, als die große Künstlerin nach Kopenhagen kam, um einer Ein-

6*

ladung zu einem längeren Gastspiele im Königlichen Hoftheater nachzukommen. Bevor jedoch alle Welt die gefeierte Frau hören sollte, wollte der König diesen Genuß zunächst sich und dem engeren Kreise der Hofgesellschaft im voraus verschaffen und ließ sie deshalb zu einem Hofconcert einladen. Da ich damals dänischer Hofpianist war, fiel mir die Aufgabe zu, das Programm mit ihr zu vereinbaren und mit ihr zu probiren. Und diesem Umstande verdanke ich das Glück, ihre persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben. Obwohl damals schon zweiundvierzig Jahre alt, war sie doch immer noch eine schöne Frau. Namentlich zeigte ihr Profil schöne und edle Linien, und ihre wunderbar schönen Bewegungen ließen es fast ganz übersehen, daß ihre Figur schon etwas reichlich frauenhaft war. Eine specifische Gesangs-Künstlerin ersten Ranges war sie nicht: ihre Coloratur war nicht immer durchaus einwandsfrei, auch gebot sie nicht über das vom Sänger unnachsichtlich zu verlangende Zungen-„R“, aber ihre Stimme war noch von ungewöhnlichem Wohllaut, und ihre Vortragskunst, ihre dramatische Kraft, ihr wunderbares Vermögen, in allen ihren Bewegungen wahrhaft classische Schönheit zu verkörpern, alles dies war von so zwingender Gewalt, daß man die geringen Mängel, die — vielleicht auch erst in jenen vorgerückten Jahren — ihrem Gesange anhafteten, vollkommen vergaß. Sie

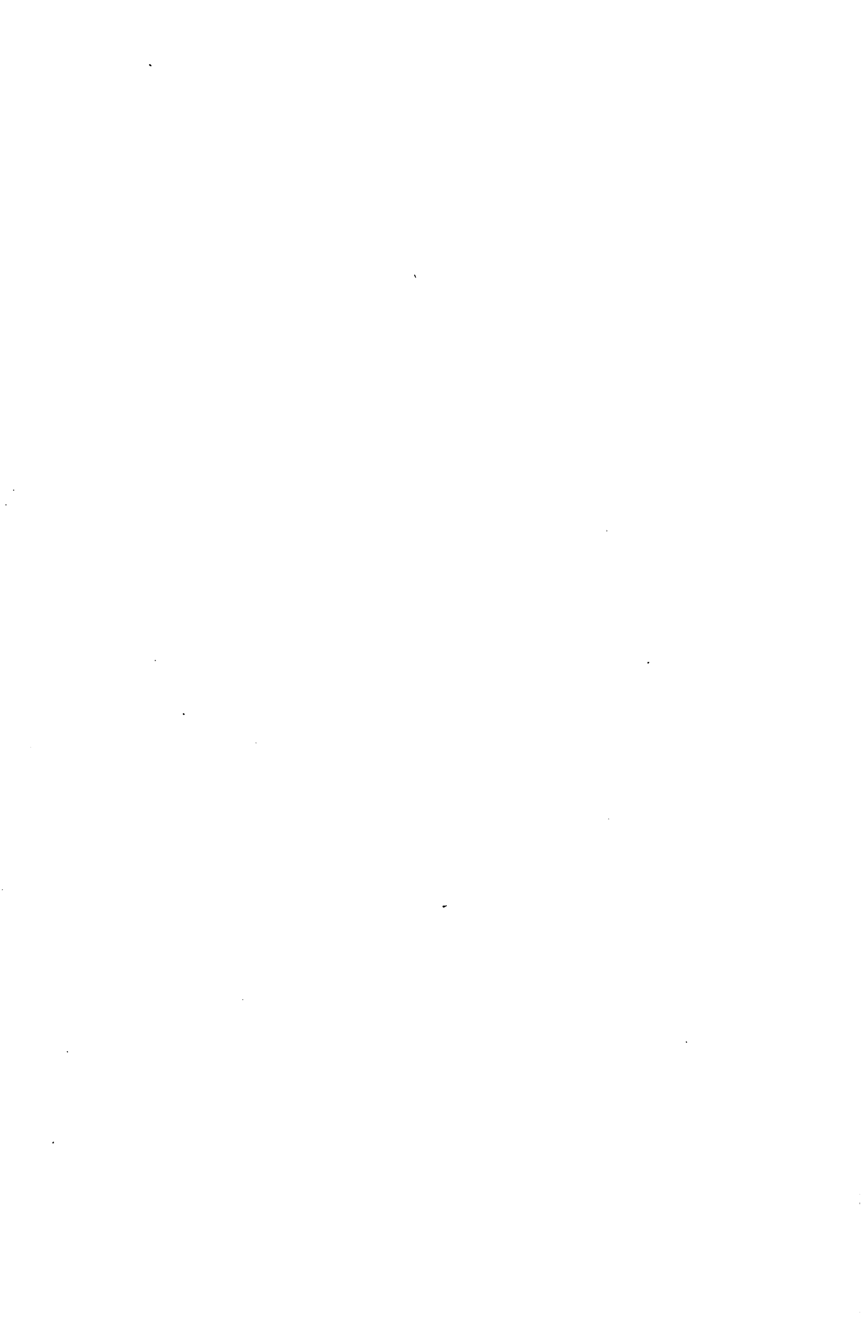
wußte sogar aus einem kleinen Mangel Vortheil zu ziehen, denn mit der verpönten Aussprache des „R“ hinten im Schlunde wußte sie größere Wirkungen zu erzielen, als ich je von irgend einer anderen Gesangsgröße mit dem schulgerechten Zungen-„R“ habe erreichen hören. Nie vergesse ich die Wirkung, die sie in Schuberts „Am Meere“ mit den Worten „mich hat das unglücksel'ge Weib vergiftet mit seinen Thränen“ hervorbrachte, und zwar gerade mit diesem Consonanten. Man war nach diesen Worten wie erstarrt. Lang zitterte die Wirkung in einem nach, und man wagte kaum zu athmen. Ebenso unvergeßlich bleibt mir der Moment, wie sie als Romeo am Sarge der Julia das Gift nahm. Die Art, wie sie den Arm mit der Phiole sinken ließ, und wie ihr ganzer Körper nun im Todesschauer erbebte, war so ergreifend, daß mir war, als erlebte ich alles an mir selbst. Im Hause war viele Secunden lang Todtenstille. Dann aber brach ein elementarer Beifallssturm los, wie man ihn selten vernimmt. Sie sang in Kopenhagen eben den Romeo in Bellinis Montecchi und Capuleti und die Iphigenie in Glucks gleichnamiger Oper. Wahrhaft einzig war die classische Größe und Schönheit, mit der sie diese griechische Priesterin darstellte. Ein Maler, der im Theater neben mir saß, brach einmal über das andere in die Worte aus: „Könnte man doch das alles auf der Leinwand

festhalten! jede Stellung ist ja ein vollendet schönes plastisches Meisterwerk". Bei den Vorbereitungen zu dem oben erwähnten Hofconcerte fragte die Künstlerin mich, was sie wohl am besten zum Vortrag wähle, und ich fühlte mich verpflichtet ihr zu sagen, daß der König Christian eigentlich nur für die damals moderne italienische Opernmusik ein lebhafteres Interesse habe. Da schüttelte sie aber den Kopf und meinte: „Im Costüm und mit dem Bärtchen auf der Oberlippe kann ich wohl die Arie „Wenn Romeo den Sohn erschlagen" mit Begeisterung singen, aber im Concertkleid, nee — das geht nicht." Und sie sang lauter Schubertsche, Mendelssohnsche und Schumannsche Lieder, die ich sämmtlich begleiten mußte; das ist mir noch heute eine kostbare Erinnerung. Wenn ich aber zwischen ihren Gesangsvorträgen zu spielen hatte, mußte sie sogar an der Seite des Königs in der Reihe der Fürstlichkeiten Platz nehmen; so zeichnete der König die Sängerin aus.

Am 25. October gab sie ein eigenes Concert, und dazu wählte sie mich zu ihrem Mitwirkenden, was mich mit gerechtem Stolze erfüllte. Sie sang „Widmung" von Schumann, „Am Meere", „Ständchen", „Ungeduld" und „Erlkönig" von Schubert, ein Duett aus Rossinis „Semiramis" (mit dem Kopenhagener Opernsänger Hansen), ferner „Bächlein, laß dein Rauschen sein" von Cursch-



Wilhelmine Schroeder Devrient



mann, Volkslied von Mendelssohn, und „Liebst du nur Schönheit“ aus meinem soeben bei Breitkopf & Härtel erschienenen Liederhefte op. 5. Sämmtliche Gesangsvorträge begleitete ich und war außerdem vier Mal als Solist thätig. Deshalb hatte die Diva Mitleid mit mir, als das Publicum am Schlusse des Concertes den Erlkönig (welcher bekanntlich auch für den Clavierspieler eine sehr anstrengende Aufgabe ist) noch einmal zu hören begehrte. Leise fragte sie mich: „Wird's denn noch einmal gehen, Füchschen?“ So nannte sie mich mit Vorliebe. Ich vertraute darauf, daß sie wiederum durch ihren hinreißenden Gesang mich alle Ermüdung vergessen lassen würde, und setzte mich rasch entschlossen wieder an den Flügel. War doch mein Herz dankerfüllt dafür, daß sie, die weltberühmte Künstlerin, trotz meines bescheidenen Einspruches ein Lied von mir, dem fast noch ganz obscuren Kunstjünger, zu singen gewünscht hatte.

Eines Abends war ich mit ihr bei dem dänischen, vor Kurzem im 94. Lebensjahre verstorbenen Componisten J. P. E. Hartmann zum Thee geladen. Es war ein ganz kleiner Kreis versammelt, außer dem gefeierten Gaste nur Hartmann mit Frau und Tochter, der nachmaligen Gattin von Niels W. Gade, mein Freund Otto von Königslöw und ich. Es war behaglich in dem kleinen Gemache, die Theemaschine summte traulich, und vom

nahen Hafen hörte man das Wasser plätschern. Alles das mochte die liebenswürdige Frau gemüthlich stimmen, und so begann sie denn aus ihrem Leben zu erzählen: wie sie in ihrem sechsten Lebensjahre in Hamburg zuerst als kleine Tänzerin habe auftreten müssen, wie sie ihrem Tanzlehrer, der wie ein Mohr ausgesehen habe, nach der Vorstellung eine silberne Medaille habe überreichen müssen, und wie sie als fünfzehnjähriges Mädchen die Louise in „Kabale und Liebe" auf dem Dresdener Hoftheater gespielt habe. Über dieses Auftreten erzählte sie dann mehr. Sie habe zu Ludwig Tieck gehen müssen, um sich von ihm die Rolle der Louise vorlesen zu lassen. Tieck habe sie mit den wenig aufmunternden Worten empfangen: „Es thut mir sehr leid, liebes Kind, daß Sie von den schlechten Stücken, die Schiller geschrieben hat, gerade das Schlechteste ausgewählt haben. Aber, da es nun einmal so ist, will ich Ihnen die Rolle vorlesen." Und er habe gelesen. „Aber", sagte sie, „so schön Tieck den Shakespeare las, so unerträglich ausdruckslos las er den von ihm so maßlos unterschätzten Schiller. Die Worte der Louise zur Milford: „„Milady, nehmen Sie ihn hin, rennen Sie in seine Arme! Reißen Sie ihn zum Altar — nur vergessen Sie nicht, daß zwischen Ihren Brautkuß das Gespenst einer Selbstmörderin stürzen wird"", sprach er in dem

Tone, als wenn man etwa sagt: „Guten Morgen, recht schönes Wetter heute“. „Ich aber hatte mir die Worte so gedacht“. Und nun sprach sie, die zweiundvierzigjährige Frau im schwarzen Atlaskleide, die Theetasse vor sich, in der Umgebung einer etwas kleinbürgerlichen Häuslichkeit die Schillerschen Worte so, daß wir alle wie versteinert dasaßen und erst durch ihr freundliches Lachen wieder in die frühere Alltagsstimmung zurückgeführt wurden. Weiter erzählte sie dann unter anderem dies: „Als ich nach langen Jahren wieder in Hamburg als Sängerin auftrat und als Fidelio großen Erfolg errungen hatte, kam, nachdem der Vorhang zum letzten Male gefallen war, ein vom hohen Alter gebeugter Greis auf mich zu, holte mit zitternder Hand ein zerknittertes Papier hervor und entnahm demselben die kleine Medaille, die ich ihm als fünfjähriges Kind hatte überreichen müssen.“ „Und der hieß Lindo“, rief ich, „ich hatte ihn schon erkannt, als Sie ihn zum ersten Male erwähnten. Ich habe als Kind bei ihm geturnt.“

Wie alle echten Künstlernaturen war auch sie im Besitze eines reizenden Humors. Wenn sie sich einen Herrencylinder auf den Kopf setzte, ihn tief in den Nacken schob, und mit den Allüren eines jüdischen Bankiers den Teufelswalzer aus Robert dem Teufel von Meyerbeer oder desselben

Componisten Lied: „Komm, schönes Fischermädchen, treibe den Kahn ans Land“, im jüdischen Jargon sang, so war das ebenso erschütternd comisch wie die oben erwähnten Momente erschütternd tragisch.

Zum Abschied schrieb mir die liebenswürdige Künstlerin die folgenden Worte ins Album:

„Die Musik ist das einzige Talent, was für sich besteht; alle anderen verlangen Zeugen.

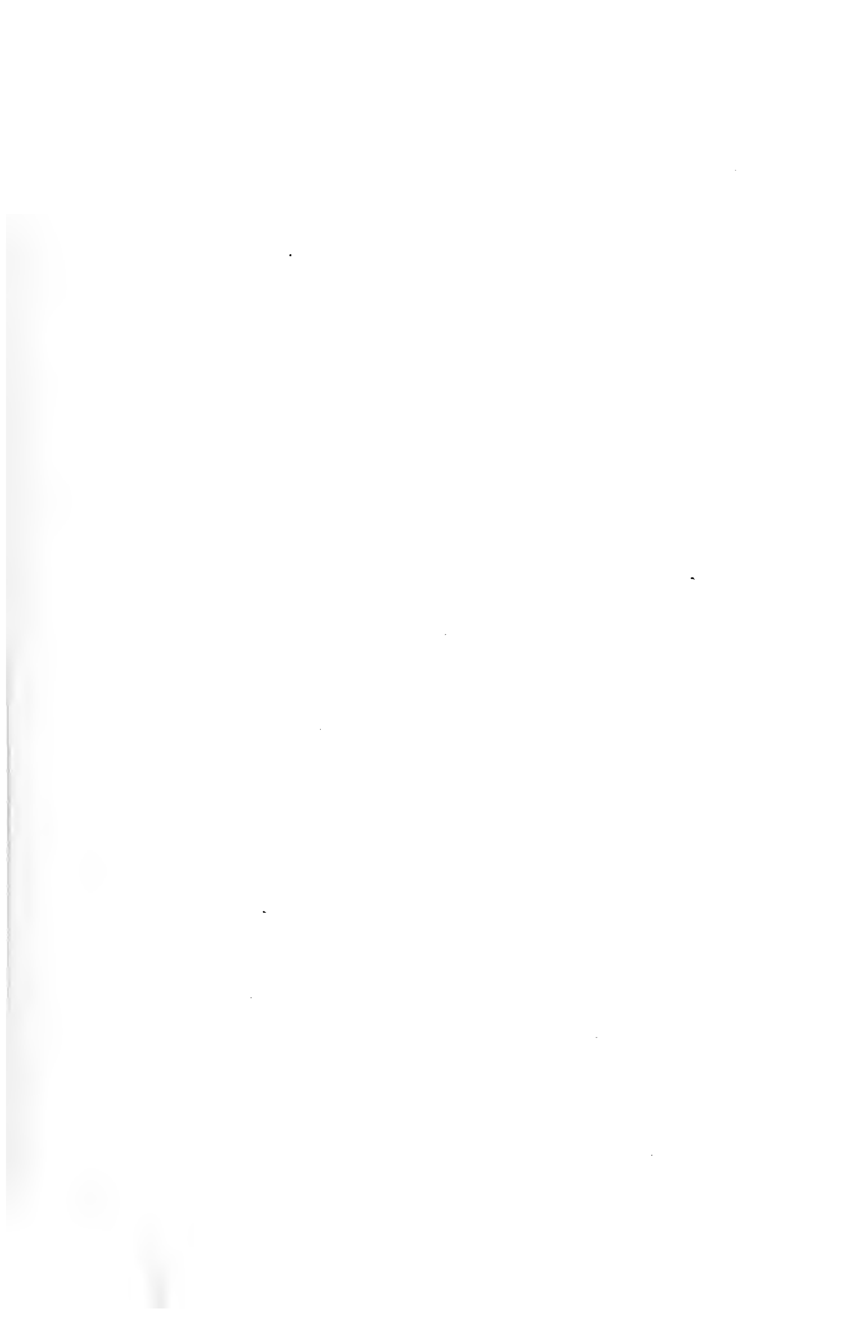
Dem kleinen Reinecke-Fuchs zum (freundlichen) o wie ungeschickt!!!, also: zum freundschaftlichen Andenken an seine dankbare Kunstgenossin Wilhelmine von Döring gen. Schroeder-Devrient.

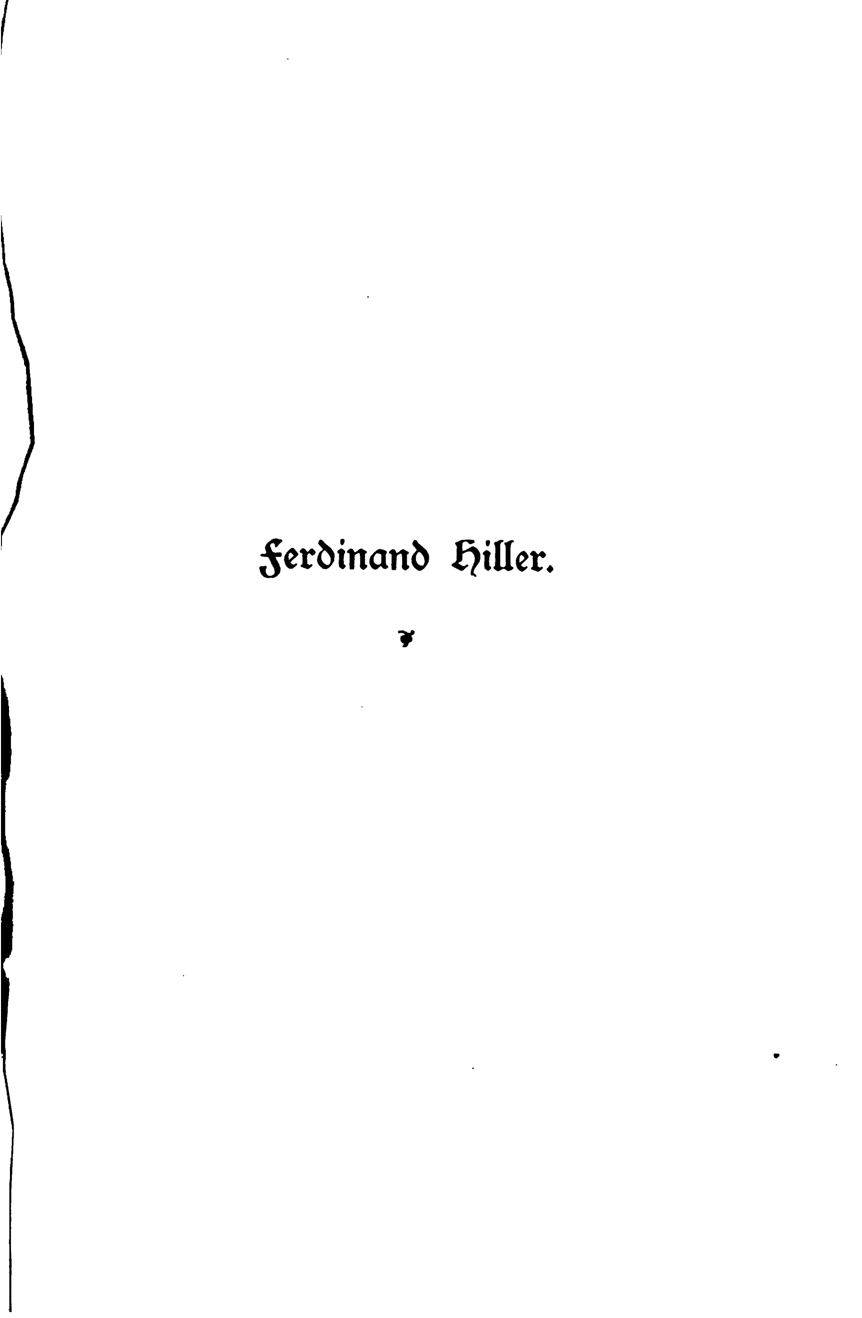
Kopenhagen, den 29. October 1847.“

Noch einmal begegnete ich der seltenen Frau. Es mag im Jahre 1849 gewesen sein, als ich Robert Schumann bei seiner zeitweiligen Anwesenheit in Leipzig in dem zu jener Zeit von Künstlern bevorzugten Hotel de Bavière aufsuchte. Als ich mich damals nach einiger Zeit wieder entfernen wollte, sagte Schumann mit schlauem Lächeln: „Nun rathen Sie einmal, wer soeben nach Ihnen gefragt hat und wer hier im Zimmer nebenan wohnt? Wenn Sie's nicht errathen können, dann gehen Sie nur hinein, Sie werden sich freuen.“ Neugierig gemacht, klopfte ich an die Nebenthüre, hörte ein silberhelles „Herein“, öffnete die Thüre, und mit dem Rufe „Füchschen“, den ich immer so gern von

ihr gehört hatte, eilte sie auf mich zu und — es ist wohl keine Indiscretion, es zu erzählen — umarmte mich und gab mir einen Willkommenkuß. Sie hatte viel zu erzählen und klagte, daß sie, seit wir uns nicht gesehen hatten, so viel Trübes erfahren hatte, und daß ihr nur in ihrem kleinen Hündchen ein ganz treuer Freund geblieben wäre. Ich mußte sie zum Scheine schlagen, und sie war glücklich wie ein Kind, als der kleine Hund auf mich losfuhr, um die Unbill zu rächen, die seiner geliebten Herrin angethan war. Es war das letzte Mal, daß ich sie sah.

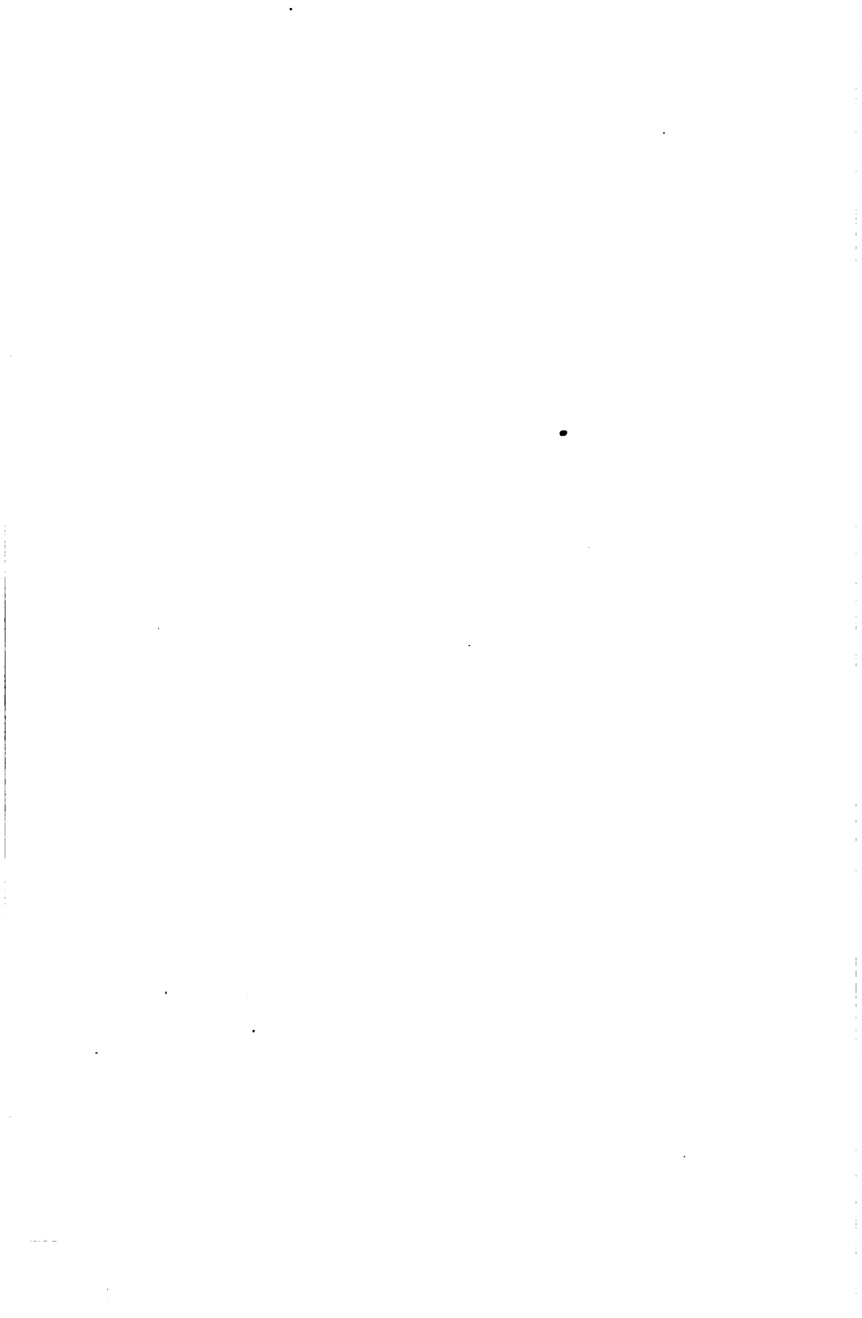






Ferdinand Hiller.

❦





Ein Talent, das jedem frommt,
Hast Du in Besitz genommen;
Wer mit holden Tönen kommt,
Ueberall ist der willkommen.

Welch ein glänzendes Geleite!
Ziehest an des Meisters Seite;
Du erfreust Dich seiner Ehre,
Er erfreut sich seiner Lehre.

Diese schönen Verse schrieb Goethe dem fünfzehnjährigen Ferdinand Hiller ins Stammbuch. Der Meister, von dem der Dichter spricht, Hummel, hielt den Knaben für würdig, an Beethovens Sterbebett zu treten, Chopin dedicirte dem Jünglinge drei seiner schönsten Notturnos (op. 15), und dem Manne widmete Robert Schumann sein herrliches Clavier-Concert in A-moll. Derjenige, dem solche Anerkennung von solchen Männern zu Theil wurde, der sich überdies der Freundschaft eines Mendelssohn, Cherubini, Rossini, Berlioz, Liszt und Meyerbeer rühmen und erfreuen durfte, kann unmöglich ein gewöhnlicher

Mensch und unbedeutender Musiker zu sein. Und dennoch ist nicht in Abrede zu stellen, daß Ferdinand Hiller schon jetzt, noch nicht 20 Jahre nach seinem Tode, ziemlich vergessen ist,— er, der so viele Talente besaß, daß man hätte glauben sollen, der Besitz eines einzigen derselben würde genügen, ihm auf längere Zeit hinaus den Nachruhm zu sichern. Hiller war ein begabter und sehr fruchtbarer Componist, ein vortrefflicher, feiner Clavierspieler und ungewöhnlich gewandter Improvisator auf seinem Instrumente, ein überaus geschätzter Dirigent, ein geistreicher und witziger Schriftsteller, und außerdem ein glänzender Gesellschafter, der aus den Stegreif reizende, geistsprühende Reden hielt und nicht nur die französische, sondern auch die italienische Sprache wie seine Muttersprache beherrschte. Er hat niemals im Trüben gefischt und hat sich immer bestrebt, andere zu fördern. Und doch! — Aber wie klein ist überhaupt die Zahl derer, deren Name lange fortlebt! Dem ausübenden Musiker — wie dem Mimen — ist die Nachwelt selten dankbar. Freilich, einige wenige epochemachende Virtuosen, wie Paganini, Liszt, Spohr, Jenny Lind haben die Unsterblichkeit erlangt. Aber wer außer den Fachleuten weiß jetzt noch etwas von einst gefeierten Spielern wie Steibelt, Iwan Müller, Briccialdi, Drouet (von dem Mendelssohn sogar gesagt hat, daß er das größte Virtuosengenie sei, das ihm je vorgekommen), von Lafont

oder Bärmann rc.? Ja, selbst von Virtuosen neueren Datums, wie Leopoldine Blahetka, Bendel, Gottschalk, Prume, Jaell, Max Bohrer u. a., weiß die große Menge kaum noch etwas. Aehnlich ergeht es den Dirigenten, die sich nicht zugleich anderweitig bethätigen. Und wer jetzt etwa glauben sollte, daß die in der Gegenwart hochberühmten Musiker, welche ausschließlich als Capellmeister fungiren, auch noch in späteren Zeiten genannt werden, den fragen wir, ob er heute noch z. B. von Guhr, Habeneck, Girard, Pasdeloup reden hört? Und wenn man von Friedrich Schneider, Lachner, Spohr, Mendelssohn oder Otto Nicolai spricht, so gedenkt man ihrer als Componisten, nicht als hochbedeutender Dirigenten, die sie doch auch waren. So kann der Nachruhm in den meisten Fällen nur dem schaffenden Künstler zu Theil werden. Da aber der Geschmack und selbst das Empfinden der Menschen mit der eilenden Zeit sich überraschend schnell wandelt, so werden auch nur die schaffenden Künstler, welche ihrer Zeit vorauseilten, solchen Nachruhms theilhaftig. Wer an sich Gutes und Schönes geleistet und geschaffen hat, ohne jedoch in erster Reihe zu stehen oder gestanden zu haben, der muß sich in Demuth darüber klar sein, daß er sich schon glücklich preisen darf, wenn er seinen Zeitgenossen hie und da durch seine Werke Freude bereitet hat, und daß es schon etwas besagen will, wenn sich auch nur einige

seiner Werke bis über seinen Tod hinaus retten, und wär's auch nur auf beschränkte Zeit. Trösten soll er sich damit, daß — wie Hiller einmal so hübsch gesagt hat — das Componiren für ihn doch die größte Lebensfreude ist und daneben den großen Vorzug hat, kein Geld zu kosten. Man sollte aber diese bescheidenen Künstler, zu denen auch Hiller zu rechnen ist, nicht, wie dies heutzutage sogar viel bedeutenderen begegnet, mit Geringschätzung behandeln oder gar mit Spott und Hohn übergießen. So ist der Zweck dieser wenigen Zeilen, zur gerechten Würdigung dieses bedeutenden Mannes beizutragen, dem ich einige Jahre hindurch nahe gestanden habe.

Als ich im Jahre 1843 zum ersten Male nach Leipzig kam, dirigirte Hiller die Gewandhaus-Concerte, und um in einem derselben auftreten zu dürfen, mußte ich vor ihm eine Probe meines Könnens ablegen. Es geschah, und wenige Tage darauf erhielt ich von ihm die Einladung, im Concerte am 16. November zu spielen. Nur eine Concertsaison hindurch hat Hiller in Leipzig dirigirt. Bald darauf siedelte er nach Dresden über, wo er intimen Verkehr mit Robert Schumann, Berthold Auerbach, Robert Reinick, Eduard Bendemann und anderen hervorragenden Künstlern pflegte. Dort fand er auch Gelegenheit, seine Opern „Ein Traum in der Christnacht" und „Conradin" zur

Aufführung zu bringen. Daß Hiller später als städtischer Capellmeister nach Düsseldorf und im Jahre 1850 in gleicher Stellung nach Cöln berufen wurde, ist bekannt. Bis zu dieser Zeit war ich nur ab und zu mit ihm in Berührung gekommen. Aber im Jahre 1851 traf ich ihn in Paris, und dort machte er mir den Vorschlag, an der neubegründeten Rheinischen Musikschule, dem jetzigen Cölner Conservatorium, als Lehrer des Clavierspiels zu wirken. Es war die erste, wenn auch bescheidene, feste Stellung, die mir angeboten wurde, seitdem ich meine Stellung als dänischer Hof-Pianist in Folge der Schleswig-Holsteinischen Erhebung aufgegeben hatte. Dankend nahm ich das vertrauensvolle Anerbieten an und habe es auch niemals zu bereuen gehabt. Hiller war als Director der Musikschule ein überaus wohlwollender Vorgesetzter, und im Uebrigen erwies er sich als ein ungewöhnlich anregender und gänzlich neidloser älterer College. Wenn ich absehe von dem, was ich meinem Vater und einzigem Lehrer sowie der feinsinnigen Anleitung Mendelssohns verdanke, so ist es Hiller, der mir durch seine ebenso liebenswürdige wie einsichtige und gerechte Kritik am meisten genützt hat; denn Robert Schumann war mehr freundlich anerkennend und aufmunternd als kritisch. Hiller schlug dem damals in Cöln lebenden Pianisten und Componisten Eduard Franck und

mir vor, daß wir uns allwöchentlich einmal zusammenfinden, uns unsere ungedruckten Compositionen vorspielen und gegenseitig ehrlich beurtheilen sollten, ein Vorschlag, dem wir freudig zustimmten. In diesen Zusammenkünften erwies sich Hiller einerseits als der berufenste und gleichzeitig liebenswürdigste Kunstrichter (der übrigens auch unsere Kritik stets dankbar aufnahm), anderseits aber als ein sehr fruchtbarer, vielleicht allzu schreibseliger Componist. Als ich ihn zur ersten Zusammenkunft abholte, fragte er mich, was ich mitbrächte? „Ein Clavier-Concert“ war die Antwort. „Gut“, sagte Hiller, „da werde ich auch eins mitnehmen“, griff in die Schublade und holte das Manuscript von dem später sehr bekannt gewordenen Fis-moll-Concerte hervor. Acht Tage später hatte ich zweistimmige Lieder unter dem Arme, in Folge dessen holte Hiller ebenfalls zweistimmige Lieder (die zweite Folge der vielgesungenen volksthümlichen Lieder) hervor. Nach weiteren acht Tagen verrieth ich ihm, daß ich vierhändige Variationen über eine Sarabande von Bach mitgebracht habe, wieder öffnete sich die an Manuscripten unversiegbare Schublade, und Hiller entnahm derselben ebenfalls Variationen, diesmal freilich zweihändige. Von der spontanen Art, mit der Hiller gern freudigste Anerkennung zollte, gab dieser Abend Zeugniß; denn kaum hatte er meine Variationen mit



Ferd Hiller



mir durchgespielt, als er auch schon den Wunsch aussprach, sie zu wiederholen. Und am andern Morgen trat er früh acht Uhr schon wieder in mein Stübchen mit den Worten: „Ich komme so früh, weil ich Ihnen durchaus noch einmal sagen mußte, wie sehr mir Ihre Variationen gefallen haben, und zugleich, um Sie zu bitten, an unserer Musikschule auch Contrapunkt und freie Composition zu lehren.“ Ein ander Mal offenbarte sich derselbe schöne Charakterzug, als er mir, sowie er meine zehn Canons für drei weibliche Stimmen op. 100 kennen gelernt hatte, gleich eine Karte von Cöln nach Leipzig sandte, welche die liebenswürdigsten Worte über dieses Werk enthielt.

Im Jahre 1852 verließ er Cöln, um als Dirigent an der Großen Oper in Paris zu wirken, und veräußerte deshalb in einer Auction sein gesammtes Mobiliar, überließ mir aber seinen imposanten großen Schreibtisch, „weil er gern wissen wolle, wo derselbe bleibe“. An diesem Tische, an dem sich noch Spuren von Flintenkugeln aus den Dresdner Barrikadenkämpfen im Jahre 1848 finden, schrieb Hiller eine große Anzahl seiner Compositionen, Berthold Auerbach seinen Roman „Auf der Höhe“, und es ist wohl eine eigenthümliche Schickung, daß auch diese Zeilen zum Andenken an seinen dereinstigen Besitzer an ihm geschrieben werden. Daß er in einem verborgenen Fache einen

kleinen Schatz enthielt, entdeckte ich erst nach Jahren: es war ein Blatt mit einem gedruckten Gedichte von Goethe, welches dieser eigenhändig unterzeichnet hatte. Nach einem Jahre kehrte Hiller, etwas enttäuscht, nach Cöln zurück, und nun erfreute ich mich wieder fast täglich seines anregenden und fördernden Umganges, bis ich selbst Cöln für immer verließ. Wir sahen uns seltener, aber er sorgte lange für schriftlichen Verkehr, bis endlich auch dieser in's Stocken gerieth.

Es sei mir nur noch vergönnt, einiges aus einem seiner letzten, wenn nicht gar seinem allerletzten Briefe an mich hier mitzutheilen, da es einestheils Zeugniß giebt von seinem Bedürfnisse, anderen Angenehmes zu erweisen, andererseits von der deprimirten Stimmung, die ihn in seinem letzten Lebensjahre in Folge schmerzhafter Leiden beherrschte:

„Lieber Reinecke!

Warum schreiben wir uns eigentlich gar nicht? Es läge doch so sehr nahe! Aufrichtig gesagt, ich glaube, es hat seinen Grund darin, daß wir uns gegenseitig mehr Angenehmes erzeigen möchten als die Verhältnisse es gestatten — und daß es uns unangenehm davon zu sprechen.

— — — — — — — — — —

Ich werde nun nicht viel *Angenehmes* mehr erzeigen können — das hat auch seine gute Seite.

Sie werden wissen wollen, wie es mir geht — darauf ist schwer antworten — ich esse, schlafe, componire — aber daneben bin ich durch Misèren so geplagt, daß ich im Grund wenig Freude am Leben habe. Das Zimmer habe ich jetzt schon seit zwei Monaten ungefähr nicht verlassen.

— — — — — — — — — —

Hoffentlich geht bei Ihnen alles wieder nach Wunsch — mit den besten Grüßen von Haus zu Haus Ihr altergebener

13./6. 84. Ferd. Hiller."

Und doch hatte er mir so oft Angenehmes erwiesen und mich sowohl als Componisten wie als Spieler nicht allein in den Gürzenich-Concerten, sondern auch auf den Rheinischen Musikfesten, die er dirigirte, so manches Mal berücksichtigt!

Hillers größere Schöpfungen werden wohl bald gänzlich ad acta gelegt sein, obgleich z. B. seine Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems" und „Saul" so viel Schönes enthalten, daß sie wohl verdienen, dann und wann aufgeführt zu werden. Aber manche seiner anspruchsloseren Compositionen dürften noch längere Zeit viele Hörer erfreuen, wie man denn auch im Hause wie in Concerten noch oft sein tief empfundenes „Gebet", das frische „Im Maien", seine reizenden und in ihrer Art einzigen Lieder für Sopran und Männerchor, seine „Loreley", das Clavier-Concert in Fis-moll,

die Clavierstücke „Zur Guitarre“ und „Marcia giocosa“, die graciöse und humorvolle vierhändige „Operette ohne Text“ und manches andere zum Vortrag bringt. Ich halte sein Andenken in Ehren, möchten es auch andere mit mir thun.



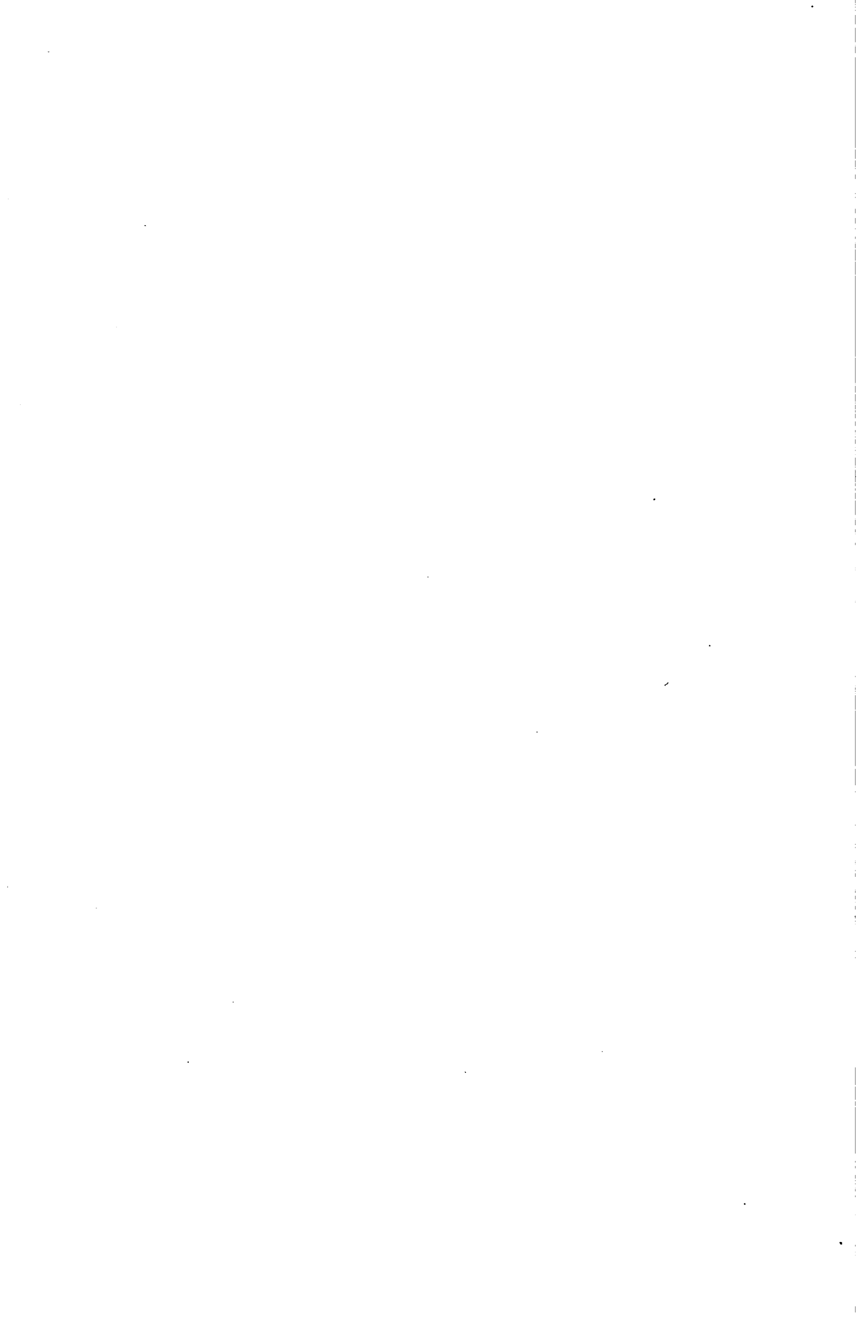
Johannes Brahms.
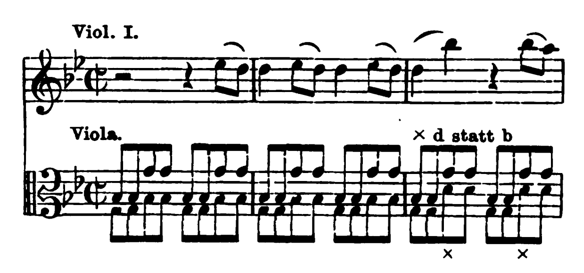


Als ich im März des Jahres 1896 in Wien die Freude hatte, mit Brahms täglich verkehren zu können, war er noch der kraftstrotzende Mann mit dem sonoren Organ, den blitzenden Augen, mit der untersetzten behäbigen Gestalt und dem straffen Gange, wie man ihn seit Jahren kannte. An allem nahm er regsten Antheil, mochte es seine Kunst oder die anderen Künste, die Litteratur oder die Wissenschaft angehen. Im „Rothen Igel" vertilgte er imposante Portionen mit beneidenswerthem Appetite und trank bei unserem gemeinschaftlichen Freunde Ignaz Brüll mit Behagen feurige Weine, die man ihm gern credenzte, da er sie wohl zu schätzen wußte; er verschmähte, als er mich im Hotel aufsuchte, den lift, den jeder andere sonst gern benutzt. Nur in einer Beziehung war er ein anderer geworden: seine kaustische Art im Umgange mit anderen hatte sich fast ganz verloren, und er war im Verkehr liebenswürdiger

geworden. Bei meinem ersten Besuche, den ich ihm machte, befremdete mich allerdings der Empfang, der mir von der wachhabenden Haushälterin zu Theil wurde; denn als ich sie aufforderte, meine Karte hineinzutragen und anzufragen, ob ich den Doctor Brahms sprechen könne, gab sie mir kurzweg den Bescheid: „Geh'n Sie nur so hinein! Der Doctor sagt, er werde sonst bloß zweimal gestört.“ Ich trat also nach dem kräftigen „Herein“ in das einfache Gemach, in dem herzlich wenig von dem zu sehen war, was zum wohnlichen Behagen beiträgt. Aber mit Stolz zeigte er mir die schöne Aussicht von seinen Fenstern auf die stattliche Karlskirche. Dann bot er mir mit freundlichem Schmunzeln eine besonders feine Cigarre an und zeigte mir eifrig seine wunderbaren Schätze an Autographen, eine große Menge Schubertscher Lieder (darunter manche der allerberühmtesten), viele Beethovensche Skizzenblätter, Briefe von Hölderlin, sechs Streich-Quartette von Haydn, die G moll-Symphonie von Mozart in Partitur und vieles, vieles andere. Die Mozartsche Symphonie gab ihm Anlaß, mir eine besonders interessante Correctur zu zeigen, die der Meister gleich in den ersten Takten vorgenommen hatte. „Schaun Sie her“, sagte er, „die verdoppelte Terz hat der Mozart nicht vertragen können, und so hat er aus dem b in der Bratsche


J. Brahms.



ein d gemacht. Ja, muß der ein herrliches Ohr und eine feine Empfindung gehabt haben!" Die Correctur, die Brahms zu diesen Worten veranlaßte, ist die nachstehende im dritten Takte.



Nachdem ich mich an diesen Schätzen satt gesehen hatte, verabschiedete ich mich von ihm: „Auf Wiedersehn im nächsten Jahre", meinte er, und fügte so freundliche Worte hinzu, daß ich Anstand nehme, sie zu wiederholen. Aber — das Wiedersehen sollte ein sehr trübes sein! Ich sah ihn zuerst wieder, als er mich — im März des nächsten Jahres — in Wien im Hotel aufsuchte; denn ich hatte ihn bei meinem ersten Besuche verfehlt, obgleich ich frühzeitig zu ihm gegangen war. Man hatte mich zwar darauf vorbereitet, daß sein Anblick mich erschüttern werde, aber so hatte ich mir doch die Veränderung, die mit ihm vorgegangen sein sollte, nicht vorgestellt. Die Augensterne waren wie erloschen, und das Weiße des Augapfels fast braun, das Gesicht hatte eine gelbbraune Farbe, die Backenknochen

traten aus den abgemagerten, hohlen Wangen stark hervor, die eine Gesichtshälfte erschien wie etwas gelähmt, die Haltung war gebückt und müde, der Gang schleppend, und die Kleider schlotterten um den zum Skelett abgemagerten Körper — ein Bild des Jammers! Am 13. März sah ich ihn zum letzten Male in seiner Wohnung; er bot mir, wie gewöhnlich, eine Cigarre an, die ich diesmal gern zum Andenken mitgenommen hätte, aber er nöthigte mich, sie anzubrennen. Beim Abschiede sagte er dieses Mal nicht „auf Wiedersehen im nächsten Jahre!"

Um nicht mit diesem trüben Bilde zu schließen, will ich kurz von meiner ersten Begegnung mit Brahms erzählen. Es war in Cöln gegen Ende des Sommers 1853, als ein junger, hübscher Mann mit langem, blonden Haare und fast mädchenhaftem Gesicht in mein Zimmer trat, mir einen Brief von dem Universitäts-Musikdirector Arnold Wehner, einen Gruß von meinem Freunde Wasielewski aus Bonn überbrachte und sich als Johannes Brahms vorstellte. Man hatte damals noch nichts von ihm gehört. Er fragte mich, nachdem wir längere Zeit geplaudert hatten, ob ich etwas von ihm hören wollte, und spielte mir dann auf meine Bitte sein später als op. 4 erschienenes Scherzo in Es moll vor, und zwar so künstlerisch vollendet, daß ich über das Spiel



Johs. Brahms.



ebenso freudig erstaunt war wie über die Composition des damals zwanzigjährigen Künstlers. Ich führte ihn dann zu Ferdinand Hiller und geleitete ihn endlich auf den Bahnhof in Deutz, weil er beabsichtigte, Schumann in Düsseldorf zu besuchen. Zum Abschied gab er mir seine Photographie; ich habe sie nun 47 Jahre lang getreulich aufgehoben, und wahrscheinlich werden nicht mehr viele Exemplare dieser Aufnahme existiren. Freilich kann man sich aus ihr nur schwer den Kopf construiren, der uns durch die zahllosen Bildnisse, die ihn in seinen späteren Mannesjahren darstellen, vertraut geworden ist. Einige Wochen nach jenem Tage, an dem der junge Brahms die Fahrt zu Robert Schumann angetreten hatte, las man dessen berühmt gewordenen Artikel „Neue Bahnen“.





Felix Mendelssohn Bartholdy.



Für den, welcher die Zeit erlebt hat, in welcher Felix Mendelssohns Ruhm im hellsten Glanze strahlte und nahezu ein unangetasteter war, ist es eine eigene Empfindung, heute — wenig mehr als fünfzig Jahre nach seinem Tode — Zeuge davon zu sein, wie nicht allein mancher wohlbestallte Musiker, sondern sogar mancher angehende Jünger der Tonkunst achselzuckend über ihn lächelt, und wie gar viele Kritiker ihm nur noch widerstrebend einige Gerechtigkeit widerfahren lassen, während sie mit Behagen seine Schwächen bloßlegen. Ist Mendelssohn früher überschätzt worden? Nimmt man an, dies wäre der Fall — ich gestehe es übrigens nicht zu —, so muß man doch wenigstens einräumen, daß er heutzutage von gar vielen in weit höherem Grade unterschätzt wird, als man ihn bei seinen Lebzeiten hier und da überschätzt haben mag. Er hat Bachs Matthäus-Passion aus mehr als hundertjährigem Schlummer erweckt, er hat der Welt eine Sommernachtstraum-Musik, einen Elias, ein Violin-Concert, das schon über ein

halbes Jahrhundert neben dem Beethovenschen seinen Rang behauptet, manche zu Volksliedern gewordene Weisen, die „Hebriden“, das Octett und gar manches andere Herrliche geschenkt. Ein solcher Meister dürfte wohl das Anrecht haben, stets wenigstens mit Achtung genannt und beurtheilt zu werden, während leider zu constatiren ist, daß dies häufig, sehr häufig nicht der Fall ist. Nomina sunt odiosa. — Mag auch in unserer raschlebigen Zeit manches der überaus zahlreichen Mendelssohnschen Werke dem heutigen Gefühlsleben schon entrückt sein, mag besonders der italienische Verismus und manche andere Richtung dafür gesorgt haben, daß ein großer Theil des heutigen Publicums nur noch durch gewaltsame Mittel und Anhäufung aller denkbaren Instrumental-Effecte gepackt und ergriffen werden kann, so ist doch des Trefflichen, welches jede gesunde Natur erquicken muß, bei Mendelssohn gar viel zu finden, und man wird gut thun, noch auf lange Jahre hinaus seine besten Werke treu zu pflegen. Jedenfalls sind sie insgesammt gesunden Inhalts und vollendet in der Form, so daß ihre Pflege niemals schädlich wirken kann. Ich glaube nicht, daß meine schwache Feder im Stande sein wird, die augenblickliche Strömung in ein anderes Bett zu leiten und die zahlreichen Gegner dieses Mannes eines Besseren zu überzeugen, aber viel-

leicht vermag sie, die Gleichgiltigen, welche in gutem Glauben hinnehmen, daß Mendelssohn einfach ad acta gelegt werden könne, zu lebhafterer Beschäftigung mit seinen Werken anzuregen. Hans von Bülow, welcher bei geeigneter Gelegenheit so gern als Autorität herangezogen wird, sagte mir einst während einer längeren Unterredung: „Falls Sie mich einmal brauchen können, wenn es gilt, ein Concert zur Errichtung eines Mendelssohn-Denkmals zu geben, so rufen Sie mich, dann komme ich gern. Wenn man älter wird, muß man wieder gut zu machen suchen, was man in der Jugend gesündigt hat, und an dem Manne habe ich viel wieder gut zu machen.“ Vielleicht, daß der oder jener eine ebenso vornehme Natur hat wie Bülow, die ihm dann gestattet, sein bisheriges Verhalten und seine bisherige Meinung Mendelssohn gegenüber in ähnlicher Weise zu ändern.

Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, wie sein voller Name lautet, wurde am 3. Februar 1809 in Hamburg geboren als der Sohn des Berliner Bankiers Abraham Mendelssohn und als Enkel des großen Philosophen Moses Mendelssohn. Der Vater ließ seine Kinder der reformirten Kirche zuführen und schrieb seiner Tochter Fanny nach ihrer Einsegnung in einem längeren Briefe, der von seinem trefflichen Charakter wie von seinem ungewöhnlichen Geiste

gleich beredtes Zeugniß ablegt, unter anderem folgendes: „Wir haben Euch, Dich und Deine Geschwister, im Christenthum erzogen, weil es die Glaubensform der meisten gesitteten Menschen ist und nichts enthält, was Euch vom Guten ableitet, vielmehr manches, was Euch zur Liebe, zum Gehorsam, zur Duldung und zur Resignation hinweist, sei es auch nur das Beispiel des Urhebers, von so Wenigen erkannt und noch Wenigeren befolgt.“ Von seiner Bescheidenheit zeugt sein Ausspruch: „Früher war ich der Sohn meines Vaters, jetzt bin ich der Vater meines Sohnes.“ — Als Felix drei Jahre alt war, siedelten die Eltern wieder nach Berlin über, wo er sich während seiner Knaben- und Jünglingsjahre fast ununterbrochen aufgehalten hat. Seine um drei Jahre ältere Schwester Fanny zeigte schon in sehr jungen Jahren ein ungewöhnliches Talent für Musik, und dies veranlaßte die Mutter (Lilla oder Lea, geb. Salomon), ihr selbst den ersten Unterricht zu ertheilen, welchem der kleine Bruder stets mit auffallendem Interesse beiwohnte; in Folge dessen begann die Mutter auch mit ihrem Felix den Unterricht, und nun entstand zwischen dem Geschwisterpaare ein lebhafter Wettstreit. Dieses Verhältniß erinnert lebhaft an das Miteinanderleben und -streben des kleinen Mozart und seiner allerdings vier Jahre älteren Schwester, „des Nannerl“.

Nicht lange hielt die Mutter sich für befähigt, den Knaben zu fördern, und so wurde der Clavier-Unterricht dem damals hochgeschätzten Ludwig Berger, die Lehre im Theoretischen dem alten Zelter anvertraut, während der Königliche Capellmusiker Hennings als Geigenlehrer herangezogen wurde. Der Vater des Dichters Paul Heyse, der nachmalige berühmte Philologe, war in dem Mendelssohnschen Hause Hauslehrer. Somit war nicht einseitig nur für eine gründliche musikalische, sondern auch für eine umfassende wissenschaftliche Bildung des Knaben gesorgt, ja sogar ein Lehrer im Zeichnen und Malen wurde den Kindern in der Person des „drolligen, kleinen Professors Rösel" bestellt. So kam es, daß Mendelssohn sich später mit Lust und Geschick auch in dieser Kunst versucht hat.*) Außerdem war das elterliche Haus stets ein Sammelplatz von bedeutenden Männern, Künstlern und Gelehrten. Ich nenne nur Carl Maria von Weber, Spohr, Moscheles, Liszt, Paganini, Hiller, Peter Cornelius (den Maler), Horace Vernet, Kaulbach, Verboekhoven, Thorwaldsen, Rauch, de la Motte Fouqué, Brentano, Heine,

*) Im Besitze des Autors befindet sich eine niedliche, während einer Concert-Conferenz in Leipzig entworfene Skizze, die entschieden mehr bedeutet als eine gewöhnliche Dilettantenleistung.

A. u. W. von Humboldt, Ranke, Jacab Grimm und die Künstlerinnen Milder, Novello, Grisi, Pasta, Ungher-Sabatier, Schröder-Devrient, Rachel. Und so hat der glückliche Felix in einer selten günstigen Atmosphäre seine Jugend verlebt. — Mit neun Jahren spielte der Knabe zum ersten Male in einem öffentlichen Concerte, und zwar ein Trio von dem nunmehr gänzlich verschollenen Wölfl. Ein Jahr später trat er als Altist in die Berliner Sing-Akademie ein, woselbst unter Zelters Leitung fast ausschließlich ernste, ältere Kirchenmusik gepflegt wurde. Ein weiteres Bildungsmittel für das junge Talent waren die allsonntäglichen musikalischen Aufführungen im Elternhause, bei welchen sogar ein kleines Orchester thätig war. Dadurch wurde dem jugendlichen Componisten Gelegenheit geboten, seine eigenen Orchester-Compositionen zu Gehör zu bringen und sich über die Wirkung derselben klar zu werden. Von seinen allerersten Werken ist unseres Wissens nie etwas veröffentlicht worden, dagegen hat man eine im Jahre 1821 geschriebene Clavier-Sonate in G moll nach seinem Tode als op. 105 (!) edirt, gewiß nicht im Sinne des Componisten, welcher hinsichtlich der Veröffentlichung seiner Werke sehr wählerisch war und selbst seine A dur-Symphonie (die sogenannte italienische) der Welt ursprünglich vorenthalten hat. Immerhin kann

man aus dieser Sonate die Frühreife des Zwölf-jährigen erkennen, denn das ziemlich breit angelegte Werk ist mit sicherer Hand entworfen, durchweg klar, hübsch gearbeitet und wohlklingend; aus dem Claviersatz aber kann man erkennen, mit welcher Gewandtheit er schon damals dies Instrument behandelt haben muß. Im Jahre 1820 führte sein Meister Zelter ihn nach Weimar zu Goethe. Felix mußte sich vor dem Dichterfürsten in freien Phantasien ergehen, eine Bachsche Fuge, die Ouverture zu Figaro spielen und endlich, da Goethe ihm so recht auf den Zahn fühlen wollte, Autographen von Mozart und Beethoven dechiffriren, die jener selbst herbeigeholt hatte. Goethe war über diese Leistungen in höchstem Grade erstaunt und gewann den aufgeweckten, genialen Knaben ungemein lieb. Zwei Jahre später finden wir Felix abermals als Gast in Goethes Hause, und dieser schrieb an Zelter: „Felix producirte sein neuestes Quartett zum Erstaunen von jedermann.“ Es war dies das später als op. 3 erschienene, Goethe gewidmete Clavier-Quartett in H moll, welches in der That als das Werk eines 14—15jährigen Knaben zu bewundern ist, denn es zeugt nicht allein von einer merkwürdigen Formbeherrschung und Kenntniß der Instrumente, sondern auch der Gedankeninhalt ist keineswegs oberflächlich, sondern zum Theil leidenschafllich erregt, zum Theil sanft schwärmerisch,

und das Scherzo weist schon auf den späteren Meister hin, der so wunderbare, noch nicht dagewesene Klänge für die Zeichnung des Elfenvölkchens gefunden hat. Aus diesen Tagen stammt der Goethesche Vers, welchen der greise Dichter dem Knaben in's Stammbuch schrieb, nachdem Adele Schopenhauer ein geflügeltes Steckenpferd, auf dem ein kleiner geflügelter Genius reitet, dazu geliefert hatte:

> Wenn über die ernste Partitur
> Quer Steckenpferdlein reiten —
> Nur zu! Auf weiter Töne Flur
> Wirst Manchem Lust bereiten,
> Wie Du's gethan mit Lieb' und Glück,
> Wir wünschen Dich allesammt zurück.

Was die letzten Zeilen sagen, sprach Goethe in noch weit herzlicherer Weise aus mit folgenden, an die Mutter gerichteten Worten: „Er ist ein himmlischer, kostbarer Knabe! Schicken Sie ihn mir recht bald wieder, daß ich mich an ihm erquicke."

Zu jener Zeit trat Felix auch zwei großen Musikern näher, welche Beide bedeutenderen Einfluß auf ihn gewannen. Als Carl Maria von Weber im Jahre 1821 nach Berlin gekommen war, um dort seinen Freischütz aufzuführen, ging er nach einer absolvirten Orchesterprobe mit seinem Schüler Benedict unter den Linden spazieren, da sprang plötzlich ein reizender zwölfjähriger Knabe mit glänzenden Augen und wallen-

dem Lockenhaar auf ihn zu. Weber reichte ihm freundlich die Hand und sagte, zu Benedict gewandt: „Schau, das ist Felix Mendelssohn“. Man ersieht hieraus, daß der Knabe schon damals gewissermaßen eine musikalische Persönlichkeit war. Während seines Berliner Aufenthaltes war Weber stets ein hochwillkommener Gast im Mendelssohnschen Hause und hat unleugbar auf die künstlerische Entwickelung Mendelssohns nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt. Der andere Tonmeister, dem Felix näher trat, war Ignaz Moscheles, welcher in Berlin als Clavier-Virtuose und Componist große Triumphe feierte und auf des Vaters Wunsch dem Sohne — wenn auch mit einigem Zögern und einer gewissen Beklommenheit — Clavier-Unterricht ertheilte. Er mochte wohl empfinden, daß das Verhältniß des Lehrers zum Schüler sich bald in das von freundschaftlich mit einander verkehrenden Collegen umwandeln würde; und so geschah es: zwischen beiden bildete sich bald ein auf gegenseitige Achtung und Zuneigung basirtes Freundschaftsverhältniß heraus, welches bis zu Mendelssohns frühem Tode immer ein gleiches geblieben ist. Inzwischen hatte Mendelssohn immer fleißig geschaffen, eine Menge von Werken: Clavier-Sonaten, Clavier-Quartette, eine Sonate für Clavier und Violine, Cantaten, Clavierstücke und Lieder waren entstanden, und im Jahre 1824 konnte

schon die vierte Oper des fünfzehnjährigen Com=ponisten an seinem Geburtstage im Elternhause aufgeführt werden. Am 8. Februar schreibt Zelter darüber an Goethe wie folgt: „Gestern Abend ist Felixens vierte Oper vollständig nebst Dialog unter uns aufgeführt worden. Es sind drei Akte, die nebst zwei Balletten etwa drittehalb Stunden füllen. Das Werk hat seinen hübschen Beifall gefunden. Von meiner schwachen Seite kann ich meiner Bewun=derung kaum Herr werden, wie der Knabe, der soeben fünfzehn Jahre alt geworden ist, mit so großen Schritten fortgeht. Neues, Schönes, Eigenes, Ganzeigenes ist überall zu finden. Geist, Fluß, Ruhe, Wohlklang, Ganzheit, Dramatisches. Das Massenhafte, wie von erfahrenen Händen. Orchester interessant; nicht erdrückend, ermüdend, nicht bloß begleitend.“ Möchten wir auch heute bei Beur=theilung dieses Werkes schwerlich alle jene Zelter=schen Epitheta anwenden, so ist es doch eigenthümlich, wie zutreffend sie den späteren Meisterwerken gegenüber sein würden. — Trotz aller bereits ge=gebenen eclatanten Talentproben hielt der Vater es dennoch für nöthig, das Zeugniß einer unan=fechtbaren musikalischen Autorität einzuholen, bevor er seine Einwilligung dazu gab, daß Felix die Laufbahn des Musikers wandele. Hatte doch der Onkel Bartholdy seinem Schwager geschrieben: „Ich bin nicht ganz einverstanden, daß Du Felix

keine positive Bestimmung giebst. — — Ein Musicus von Profession will mir nicht in den Kopf. Das ist keine Carrière, kein Leben, kein Ziel. — — Laß den Buben ordentlich studiren" u. s. w. Der Vater aber ließ sich nicht beirren, sondern reiste mit seinem Sohne nach Paris zu Cherubini, den er erkoren hatte, das entscheidende Wort zu sprechen. Cherubinis Urtheil fiel, wie nicht anders zu erwarten war, glänzend zu Gunsten des jungen Tondichters aus, und Cherubini erbot sich sogar, seine fernere musikalische Erziehung zu übernehmen, ein Anerbieten, das der Vater jedoch dankend ausschlug, wahrscheinlich, weil er die Pariser Atmosphäre für die Entwickelung eines so jungen, impulsiven Menschen, wie sein Felix war, nicht für zuträglich halten mochte. Vom Juli 1824 bis zum Augüst 1825 arbeitete der Jüngling an seiner Oper „die Hochzeit des Camacho", deren Stoff dem Don Quixote des Cervantes entnommen ist. Sie kam am 29. April 1827 im Schauspielhause zu Berlin zur Aufführung und fand anscheinend Beifall, ward aber dennoch nicht wiederholt. Da Mendelssohn später keine Oper mehr componirte — abgesehen von dem niedlichen Liederspiele „Die Heimkehr aus der Fremde", das er lediglich zur Feier der silbernen Hochzeit seiner Eltern geschrieben hatte —, so ist dies die einzige öffentliche Aufführung einer eigenen Oper ge-

blieben, die Mendelssohn je erlebt hat; denn bekanntlich raffte ihn der Tod dahin, bevor er die „Loreley“ hatte vollenden können. „Die Hochzeit des Camacho“ enthält eine flotte, etwas französisch angehauchte Ouvertüre und manche anmuthende Nummern, hat aber im Ganzen wohl ihr Schicksal verdient, ein Schicksal, das den jungen Opern-Componisten anfangs allerdings betrübte und niederdrückte, andererseits aber seine energische Natur nur zu fernerem Streben aufrüttelte. Hatte er doch überdies in der zwischen Entstehung und Aufführung der Oper liegenden Zeit schon zwei Werke wieder vollendet, welche jene weit in den Schatten stellten. Im Jahre 1825, als Sechzehnjähriger, hatte er sein Octett für Streichinstrumente, im Jahre 1826 seine Ouvertüre zu Shakespeares Sommernachtstraum geschrieben, und jeder Unparteiische wird eingestehen, daß beide Werke nicht bloß relativ als die eines kaum dem Knabenalter entwachsenen Jünglings, sondern positiv als künstlerische Thaten von hoher Bedeutung anzuerkennen sind. Das Octett ist von symphonischer Wucht und Breite, von bewundernswerther Klarheit in dem nicht selten complicirten Stimmgewebe, eigenthümlich und doch ungesucht sowohl in der melodischen Erfindung wie in der Harmonisirung. Die Schwester, die spätere Frau Fanny Hensel, verräth uns, daß die Worte aus Goethes Faust:

Wolkenflug und Nebelflor
Erhellen sich von oben,
Luft im Laub und Wind im Rohr,
Und alles ist zerstoben.

ihn zur Composition des Scherzos anregten. „Mir allein sagte er, was ihm vorgeschwebt", schreibt sie. Und sollte es nicht oft weise sein, wenn der Componist verschweigt, was ihm vorgeschwebt? Wird nicht mancher im Genuß eines Musikstückes gestört werden können, wenn er etwa den „Wind im Rohr" nicht heraus zu hören vermag und sich dadurch enttäuscht fühlt? In Bezug darauf gehen allerdings die Ansichten weit auseinander, und es ist hier wohl nicht der Ort, darüber zu discutiren. — Ueber die Sommernachtstraum-Ouvertüre sind längst die Acten geschlossen, sie ist allgemein als ein ebenso originelles wie vollendetes Kunstwerk anerkannt, und so können wir getrost darauf verzichten, sie eingehend zu würdigen. Selbst Mendelssohns Gegner erkennen willig und freudig die hohe Bedeutung dieses originellen Tongebildes an, welches in der gesammten Musik-Litteratur als Unicum dasteht, aber sie betonen gerne, daß er sich später nie wieder zu gleicher Höhe aufgeschwungen habe. Obgleich nun, unserer Ansicht nach, manches andere Werk Mendelssohns an sich wohl auf gleicher Höhe steht — nur kann man Kirchenmusik wie etwa sein „Mitten

wir im Leben", ein Violin-Concert, ein Lied, und anderes gar nicht mit einer Ouvertüre vergleichen — so soll doch zugegeben werden, daß Bach größere Kirchencompositionen, Beethoven gewaltigere Symphonien als Mendelssohn geschrieben hat, während allerdings die Sommernachtstraum-Ouvertüre in ihrer Art ohne Rivalin geblieben ist; aber kann man denjenigen, der schon mit 17 Jahren ein unsterbliches und unantastbares Meisterwerk schrieb, aus dem Grunde geringer achten, weil es ihm nicht vergönnt war, später noch ein Werk zu schreiben, das (wie jenes) in seiner Art ganz ohne Rivalen dasteht? —

Im Jahre 1829 unternahm Mendelssohn die erste Reise nach England. Was er bis dahin geschaffen hatte, war wohl genügend, um ihn in London als Componisten glänzend einzuführen; denn außer den schon erwähnten Werken brachte er noch zwei Symphonien (in C moll und D dur), eine Ouvertüre in C dur und — last not least — die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" mit, jenes hochpoetische Tonstück in Ouvertüren-Form von blühender Erfindung, welches die Goetheschen Verse so treffend musikalisch illustrirt und seine Eindrucksfähigkeit bis heute bewahrt hat. Ueber die etwas realistische Art, wie der Componist die glückliche Fahrt zum Ende führt, läßt sich vielleicht streiten; ich muß wenigstens bekennen, daß sie mir nicht



Felix Mendelssohn Bartholdy



vollkommen sympathisch ist. In einem Concerte in Argyll Rooms, Ende Mai 1829, erschien Mendelssohn zum ersten Male vor dem Londoner Publicum als Componist, Clavier-Virtuose und Dirigent. Er dirigirte seine C moll-Symphonie, von der die beiden Mittelsätze zur Wiederholung verlangt wurden, und spielte das Concertstück von Weber. So stark der Applaus auch war, so wurde er dennoch weit übertroffen durch den Beifall, welchen er in einem Concerte am 24. Juni durch den Vortrag des Beethovenschen Es dur-Concertes, und die Vorführung seiner Ouvertüre zum Sommernachtstraum errang. Dieser Erfolg blieb ihm bei all seinem ferneren Auftreten treu, und nach allen diesen wohl erfreulichen aber auch anstrengenden Concerten suchte er Erholung in einer Reise nach den schottischen Hochlanden. Diesen Reiseeindrücken verdanken wir die Entstehung der Ouvertüre „Die Hebriden" oder „Die Fingalshöhle" und der Amoll-Symphonie, der sogenannten „schottischen". Zwar wurden die genannten Werke erst nach Jahren niedergeschrieben, aber Mendelssohn hatte doch die Impulse dazu auf dieser Reise empfangen, welche indeß noch einen trüben Abschluß finden sollte. Kurz vor dem beabsichtigten Abschied von seinen Londoner Freunden traf ihn das Mißgeschick, auf einer Spazierfahrt aus dem Wagen geschleudert und am Knie so schwer ver-

wundet zu werden, daß seine Rückkehr ins elterliche Haus um Monate verschoben werden mußte. Dann aber kam er auch mit dem schon erwähnten Liederspiele „Die Heimkehr aus der Fremde" (zu welchem sein Freund Carl Klingemann ihm den Text geliefert hatte) heim und brachte es seinen Eltern zur Feier der silbernen Hochzeit als Huldigung eines treuen und dankbaren Sohnes dar. Eine Wiederholung des Werkes hat er später niemals gestattet, und zwar in durchaus richtiger Erkenntniß; denn die an sich liebenswürdige und reizende Musik ermangelt, wie auch der Text, des für die Bühne unentbehrlichen dramatischen Elements und ist viel zu intim gehalten, um in größeren Theatern auf die Massen wirken zu können. Das bewahrheitete sich auch, als man nach Mendelssohns Tode wiederholte Versuche machte, das Werk auf den Bühnen einzubürgern.

Zu Anfang des Jahres 1830 wurde Mendelssohn die Professur der Musik an der Berliner Universität angetragen, doch lehnte er den Ruf ab und empfahl an seiner Statt den ihm befreundeten A. B. Marx, der die Wahl annahm. Im Mai 1831 zog Mendelssohn nach Italien. Auf der Reise kehrte er wieder in Weimar ein, wo Goethe ihn vierzehn Tage zu fesseln verstand. Der Altmeister ließ ein Bildniß des geliebten jungen Freundes für sich anfertigen, beschenkte ihn mit

einem Bogen seines Manuscriptes vom Faust und gab ihm schließlich drei Empfehlungen nach München mit. Hier machte er u. a. die Bekanntschaft der damals sechzehnjährigen Clavierspielerin Delphine von Schauroth, welcher er später sein Clavier-Concert in G moll zueignete, jenes, von Jugendfeuer übersprudelnde, in den Ecksätzen glänzend, im langsamen Mittelsatze schwärmerisch gehaltene Werk, welches gerade durch seine Vorzüge dem Schicksal anheim gefallen ist, „abgedroschen" zu werden, und nur einiger Ruhe bedürfte, um wieder vollkommen richtig gewürdigt zu werden. Daß übrigens das Concertstück von Weber großen Einfluß auf die Gestaltung dieses Concertes ausgeübt hat, ist nicht zu verkennen; doch ist jenes mehr al fresco gearbeitet, dieses namentlich hinsichtlich der Behandlung des Orchesters viel feiner ausgeführt. Ueber Salzburg, Wien und Graz ging es nach Florenz, dann nach Rom, wo er lange verweilte; doch wollen wir ihn auf dieser Reise nicht ferner begleiten, weil des Künstlers weit verbreitete, ebenso geistreiche als liebenswürdige „Reisebriefe" uns dessen überheben; nur das mag hier erwähnt werden, daß während dieser Zeit einige der bedeutendsten Werke Mendelssohns entstanden, theils ihren endgültigen Abschluß fanden, nämlich die Ouvertüre „Die Hebriden", „Die erste Walpurgisnacht", die Symphonie in

A moll, das viel zu wenig gekannte achtstimmige Chorstück „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen“ und das liebliche, ebenfalls zu selten gehörte Ave Maria für Tenor-Solo, Chor und Orgel. Die drei erstgenannten Werke erfuhren später allerdings noch manche Ueberarbeitung. „Die Hebriden“ bilden mit der Sommernachtstraum-Ouvertüre und „Meeresstille und glückliche Fahrt“ eine Trias, die allein dem Schöpfer derselben den Ruhmeskranz sichert. Die Rückreise erfolgte über Florenz, Genua, Mailand, Chamounix und durch die Schweiz, in der er aber zumeist unter argem Wetter zu leiden hatte. So kam er in Interlaken in Folge anhaltenden Regens und fast unpassirbarer Wege — die Wasser flossen schwarz und chocoladenbraun — in einem derartigen Zustande an, daß er in dem Wirthshause, auf das er sich wie ein Kind gefreut hatte, sehr unfreundlich empfangen und abgewiesen wurde. So mußte der arme, ermüdete Wanderer wieder nach Unterseen zurückkehren. Jetzt findet man beim Aufgang zum Hardenberg, an den sich die eine Seite des Höhenweges lehnt, auf einem Bogen, welcher den Eingang zum Park überspannt, die ersten Takte von Mendelssohns Chor: „Wer hat dich, du schöner Wald“ schön correct in Oelfarbe gemalt, und auf der Höhe einen Pavillon, in dem auf einer Tafel die sieben Jahreszahlen von

Mendelssohns Anwesenheit in Interlaken gewissenhaft verzeichnet sind! — Ueber Lindau ging die Reise nach München, wo Mendelssohn ein Concert zum Besten der Armen veranstaltete, in welchem er zum ersten Male sein Gmoll-Concert spielte. Dann fuhr er über Stuttgart, Heidelberg, Frankfurt und den Rhein entlang nach Paris. Hier trug er in einem Conservatoire-Concerte das Beethovensche Gdur-Concert vor und dirigirte die Sommernachtstraum-Ouvertüre. Zwei Todesnachrichten brachten ihn hier in die trübste Stimmung, die von seinem geliebten Jugendfreunde Eduard Rietz, für den er sein Octett geschrieben hatte, und die seines so hochverehrten Goethe. „Goethes Verlust ist eine Nachricht, die einen wieder so arm macht", schreibt er. In London, wohin er sich nun begab, warteten seiner ebenso reiche Ehren wie große Anstrengungen. Hier war es, wo am 18. Mai 1832 „Die Hebriden" zum ersten Male aufgeführt wurden. Auch hier ereilte ihn eine trübe Botschaft, die vom Hinscheiden seines alten Lehrers Zelter.

Den Winter 1832 bis 1833 verlebte Mendelssohn wieder in Berlin, wo durch den Tod Zelters die Stelle des Directors der Sing-Academie erledigt war. Ohne sich direct um diese Stellung zu bewerben, ließ Mendelssohn doch verlauten, daß er bereit sei, der Nachfolger Zelters zu werden, falls man ihm das Vertrauen dazu entgegen brächte. Aber man

zog Rungenhagen vor, einen jungen, leidlich tüchtigen Musiker, welcher die Stelle interimistisch vertreten hatte, mit Mendelssohn aber in keiner Weise zu vergleichen war. Dieser verschmerzte die Kränkung zwar bald, doch war ihm jetzt eine Einladung, das in Düsseldorf stattfindende Niederrheinische Musikfest zu dirigiren, doppelt willkommen. Nachdem er zuvor noch einem Rufe zu Concerten in London gefolgt war und dort u. a. seine A dur-Symphonie zur ersten Aufführung gebracht hatte, traf er rechtzeitig zu den Musikfest-Proben ein. Mit der Aufführung des Händelschen „Israel in Aegypten" feierte er einen wahrhaften Triumph, und dieser veranlaßte den Düsseldorfer Magistrat, ihm die Stelle eines städtischen Musikdirectors daselbst anzutragen. So sehen wir ihn dann bis zum Jahre 1835 in diesem Amte eifrig wirken und schaffen. Auf kurze Zeit hatte er auch im Verein mit Immermann die Leitung des Düsseldorfer Theaters übernommen, doch litt es ihn nicht lange in dieser Stellung. Zerwürfnisse mit Immermann, eine boshafte, ja rohe Opposition verleideten ihm diese Wirksamkeit; dennoch hatte er in der kurzen Zeit schon sehr viel zur Hebung der Oper gethan, und vor Kurzem wurden dem Düsseldorfer Theatergebäude die Medaillons von Mendelssohn und Immermann eingefügt zum Andenken an ihre damalige segensreiche

Thätigkeit. Das Hauptergebnis seines Düsseldorfer Aufenthaltes war aber jedenfalls die Composition eines bedeutenden Theiles vom „Paulus". Im Jahre 1835 siedelte Mendelssohn nach Leipzig über, um die ihm angetragene Stellung als Capellmeister der schon damals berühmten Gewandhaus-Concerte zu übernehmen. Am 4. October 1835 dirigirte er zum ersten Male, und von diesem Tage an datirt die eigentliche Glanzperiode dieses weltberühmten Concertinstitutes. Ueber Mendelssohn den Dirigenten jedoch später! Mendelssohn fühlte sich in Leipzig besonders wohl und glücklich. Er schreibt selbst: „So habe ich hier diesen ganzen Winter hindurch noch keinen verdrießlichen Tag, fast kein ärgerliches Wort von meiner Stellung und viele Freuden und Genüsse gehabt. Das ganze Orchester, welches sehr tüchtige Männer enthält, sucht mir jeden Wunsch an den Augen abzusehen, hat die merklichsten Fortschritte in Feinheit und Vortrag gemacht und ist mir so zugethan, daß mich's oft rührt." Selbstverständlich fällt in diese Leipziger Zeit die Entstehung fast aller nun folgenden Schöpfungen Mendelssohns. Zunächst vollendete er hier sein Oratorium „Paulus". Die erste Aufführung desselben fand auf dem Düsseldorfer Musikfeste am 22. Mai 1836 statt, und von da an trat es seinen Siegeslauf an durch alle Länder, in denen man dem Oratorium eine Stätte bereitet

hatte. In neuerer Zeit hat man dem Werke wiederholt den Vorwurf von „weichlicher Erfindung“ gemacht. Das konnte aber sicherlich nur in einseitigem Hinblick auf einzelne Nummern geschehen; denn die Musik ermangelt nie der Kraft und Energie, sobald die Worte es gestatten; man denke an die fanatischen Chöre: „Dieser Mensch hört nicht auf Lästerworte zu reden“, „Weg, weg mit dem“, „Steiniget ihn“, an die anderen: „Mache Dich auf, werde Licht“, „O welch eine Tiefe“, an die Soli: „Wir haben ihn gehört Lästerworte reden“, „Vertilge sie Herr Zebaoth“ u. s. w. Diesen Nummern gegenüber sind der schwächeren (wie etwa: „So sind wir nun Botschafter“, „Laßt uns singen von der Gnade des Herrn“ 2c.) nur wenige, und wo wäre das Händelsche Oratorium, überhaupt dasjenige ebenso umfangreiche Werk, in dem nicht neben dem vollkommen Gelungenen auch Schwächeres zu finden wäre? Jedenfalls hat Mendelssohn als kaum den Jünglingsjahren entwachsener Mann es vermocht, ein Oratorium zu schaffen, welches, ohne directe Anlehnung an die alten Meister und mit Verwerthung neu errungener Mittel, dennoch Würde und Ernst mit moderner Anschauung vereint. Und Thatsache ist es, daß seither kein einziges geistliches Oratorium wieder geschrieben wurde, welches sich in ähnlicher Weise wie „Paulus“ und „Elias“ neben den Händelschen

behauptet hätte. Wurde doch der Elias noch im Jahre 1895 allein in Deutschland dreizehn Mal aufgeführt! Wie wohlthuend berührt es, gegenüber den erwähnten, oft in verletzender Form ausgesprochenen Urtheilen, wenn Robert Schumann schreibt: „Es ist der Paulus ein Werk der reinsten Art, eines des Friedens und der Liebe.“ Ferner: „Man sieht, Einwendungen, und auch begründete, lassen sich machen, und der Fleiß der Kritik soll auch in Ehren gehalten werden. Dagegen vergleiche man aber, was dem Oratorium Niemand nehmen wird — außer dem innern Kern die tiefreligiöse Gesinnung, die sich überall ausspricht, betrachte man all das Musikalisch-Meisterlich-Getroffene, diesen höchst edlen Gesang durchgängig, diese Vermählung des Wortes mit dem Ton, der Sprache mit der Musik, daß wir alles wie in leibhaftiger Tiefe erblicken, die reizende Gruppirung der Personen, die Anmuth, die über das Ganze wie hingehaucht ist, diese Frische, dieses unauslöschliche Colorit in der Instrumentation, des vollkommen ausgebildeten Stiles, des meisterlichen Spielens mit allen Formen der Satzkunst nicht zu gedenken — man sollte damit zufrieden sein, meine ich.“

Der Lebensgang unseres Meisters ist von nun an ein ruhigerer; ruhiger allerdings nur insofern, als er vom Jahre 1835—1847 vorzugsweise

in Leipzig als Dirigent der Gewandhausconcerte und später als künstlerischer Leiter des von ihm im Jahre 1843 begründeten Conservatoriums verblieb. Im Schaffen war er bis an sein Ende rastlos. Am 19. November 1835 hatte er den großen Schmerz, seinen über alles geliebten Vater zu verlieren; am 28. März 1837 schloß er den Ehebund mit Cäcilie Jeanrenaud aus Frankfurt a. M., der mit Anmuth, Schönheit und allen weiblichen Tugenden geschmückten Tochter des dortigen reformirten Predigers. Er wurde fortan unendlich oft zur Leitung von Musikfesten in Deutschland, in der Schweiz und England berufen. Doch wir wollen ihn nicht auf allen diesen Triumphzügen begleiten, da es die Leser ermüden würde, immer wieder von den gleichen unvergleichlichen Erfolgen zu erfahren. Der kunstsinnige König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen war inzwischen auch auf Mendelssohn aufmerksam geworden, und im Jahre 1841 mußte dieser sich entschließen, dem wiederholten, in verbindlichster Weise an ihn ergangenen Rufe nach der Residenz zu folgen. Aber er nahm einstweilen nur auf ein Jahr Urlaub von Leipzig, nachdem er zuvor noch vom König von Sachsen, der ihn ebenfalls gern in Dresden gesehen hätte, zum Königl. Sächsischen Capellmeister ernannt worden war. In Berlin bezog er ein Gehalt von 3000 Thalern, ein Capellmeister-Gehalt, welches

man damals für ein enormes hielt. Friedrich Wilhelm IV. stellte Mendelssohn im Laufe der Zeit die Aufgaben, Musik zu folgenden Dramen zu schreiben, zu Sophocles' „Antigone“, dessen „Oedipus auf Colonos“, zu Racines „Athalia“ und endlich zu Shakespeares „Sommernachtstraum“, zu welch letzterem die geniale Ouvertüre allerdings schon seit Jahren existirte. Sind auch in den drei erstgenannten Werken herrliche Zeugnisse von Mendelssohns stets bereiter Erfindungskraft, feinster Empfindung für den adäquaten Stil und nie versagender Meisterschaft über alles Technische vorhanden, so stehen sie doch weit zurück gegen die Sommernachtstraum-Musik, welche — ähnlich wie Webers Musik zu Preciosa — dem Werke des Dichters erst zur Popularität verholfen hat. Die Elfenchöre, das Scherzo in Gmoll und der kleine Elfenmarsch stehen in ihrer Art ebenso einzig da wie die Ouvertüre. Der Hochzeitsmarsch ist eine von den glücklichen, aber seltenen Inspirationen, die, ohne vulgär zu sein, dennoch zu solcher Popularität gelangen, daß sie ihre Wanderschaft um den ganzen Erdkreis antreten müssen. In den Melodramen aber entwickelt Mendelssohn einen Humor wie kaum je zuvor. Am 14. Oktober 1843 fand im neuen Palais zu Potsdam die erste Aufführung statt. Inzwischen hatte ihn der König laut eigenhändigen Schreibens vom 22. November

1842, aus Charlottenburg datirt, zum General-Musikdirector ernannt und ihm zugleich „die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik“ übertragen. Ins Jahr 1843 fällt die Gründung und Eröffnung der ureigensten Schöpfung Mendelssohns, des Leipziger Conservatoriums. Wenngleich er niemals die officielle Stellung als Director der Anstalt annahm und sich einfach als Lehrer an derselben betrachtet wissen wollte, so war er doch selbstverständlich die eigentliche Seele des Ganzen, ernannte die Lehrkräfte und übte Einfluß auf den Lehrgang ꝛc., nur die Administration überließ er anderen. Wie rasch das Institut aufblühte, und welch stetigen Aufschwung es bis auf den heutigen Tag genommen hat, ist bekannt. Hat er mit der Schöpfung dieser Anstalt sich selber ein Denkmal gesetzt, so setzte er in demselben Jahre durch eigene Kraft und aus eigenen Mitteln auch ein Denkmal für Johann Sebastian Bach. Nachdem er am 23. April desselben Jahres Vormittags 11 Uhr ein Concert, bestehend aus lauter Compositionen des von ihm so hochverehrten Meisters, veranstaltet hatte, fand die feierliche Enthüllung des vom Professor Bendemann entworfenen und vom Bildhauer Knaur ausgeführten Denkmales statt. Dieser Feier wohnte auch ein Enkel Bachs, ein Greis von 84 Jahren nebst Frau und zwei Töchtern bei. Ermangelt

das Denkmal auch der Großartigkeit, so ist es doch als Geschenk eines einzelnen an die Stadt Leipzig artig genug. Obwohl Mendelssohn sich in Berlin niemals recht heimisch fühlte und sich immer wieder nach seinem geliebten Leipzig zurücksehnte, so konnte er doch endlich den Wünschen des preußischen Königs nicht länger widerstehen und siedelte somit 1843 definitiv nach Berlin über, „mit Weib und Kindern, und Stühlen und Tischen und Flügel und jeglichem anderen Ding", wie er selbst schreibt. Doch schon im August 1845 nahm er seinen festen Wohnsitz wieder in Leipzig, nachdem er an den König das Gesuch gerichtet hatte, sein Gehalt bis auf 1000 Thaler herabzumindern und ihn dagegen von bestimmten Leistungen und von der Verpflichtung, in Berlin zu wohnen, zu entbinden. Der König ging darauf ein, und Mendelssohn stellte sich nun insoweit wieder der Gewandhaus-Direction zur Verfügung, als er sich bereit erklärte, die Concerte zunächst mit Gade abwechselnd zu dirigiren. In diesem Jahre, am 13. März, hatte Ferdinand David das Violin-Concert seines Freundes aus der Taufe gehoben. Wir fühlen uns der Pflicht, es zu preisen, gänzlich überhoben, können uns aber nicht versagen, ein darauf bezügliches Scherzwort Robert Schumanns anzuführen, welcher mit seinem freundlichen Lächeln zu dem trefflichen Interpreten

sagte, als er geendet: „Siehst du, lieber David, das ist ja das Violin-Concert, welches Du immer componiren wolltest!“ Ein anderes prophetisches Wort von Schumann sei hier gleich angereiht. Seinen ersten Bericht über den Paulus schloß er nämlich mit den folgenden Worten: „Wie Beethoven einen Christus am Oelberg geschrieben und auch eine Missa solemnis, so glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb, der Mann auch eines vollenden wird.“ Und dieses Oratorium des Mannes war der „Elias“. Das Verhältniß des Elias zum Paulus scheint uns durch Schumanns Worte vortrefflich charakterisirt, und deshalb wäre es müßig, an diesem Orte die beiden überaus populären Oratorien ihrem Werthe nach mit einander zu vergleichen. Mag dem einen der Elias reifer erscheinen, so dem anderen vielleicht der Paulus jugendlicher und spontaner. Seien wir zufrieden, daß wir uns an beiden erbauen können! Der Schöpfer beider Oratorien hat gehofft, ihnen noch ein drittes beigesellen zu können, doch ist der „Christus“, den er plante, ebenso wie die Oper „Loreley“, unvollendet geblieben. Im Jahre 1846 ging Mendelssohn nach Lüttich, um dort sein für die 600jährige Feier der Einführung des Frohnleichnamsfestes componirtes „Lauda Sion“ aufzuführen, und von dort eilte er zu dem deutsch-

vlämischen Sängerfeste nach Cöln, für welches er den später so berühmt gewordenen „Festgesang an die Künstler“ nach Schillers Worten „der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben“ componirt hatte. Nach kurzem Aufenthalte in Leipzig reiste er wieder nach England, um die erste Aufführung seines „Elias“ auf einem großartigen Musikfeste in Birmingham zu leiten. Alle diese Anstrengungen und Aufregungen mögen seine Gesundheit schon damals schwer erschüttert haben; denn von da an fühlte er sich oft ermattet und angegriffen, wie er das zuvor nie gekannt hatte. Er betheiligte sich zwar noch im Winter 1846 an der Direction der Gewandhaus-Concerte, leitete am Osterfeiertage 1847 seinen „Paulus“ in der Pauliner Kirche zu Leipzig und drei Aufführungen seines Elias in Exeter Hall in London, aber dann nahte sich ihm leise, leise der Tod, nachdem er vorher noch den Schmerz hatte erleben müssen, auch seine geliebte Schwester Fanny von dieser Erde scheiden zu sehen. Seine Gattin mochte ahnen, daß er seiner Schwester bald nachfolgen werde, und bat ihn wiederholt, sich zu schonen, wenn er allzu rastlos schrieb. „Ich muß die Frist benutzen, die mir noch gegeben ist; ich weiß nicht, wie lange sie noch dauert“, und: „Laß mich nur jetzt noch arbeiten, es wird schon auch für mich die Zeit der Ruhe kommen“, das waren seine Todesahnungen künden=

den Antworten. Dem ersten Concerte der Saison 1847—1848, am 3. October, wohnte Mendelssohn verborgen und ungesehen in dem kleinen, dunkeln Raume neben der Directionsloge, welcher den Scherznamen des „Hühnerstalls“ trug, noch bei, um sein Violin-Concert von dem jugendlichen Joachim spielen zu hören. Das soll seine letzte Anwesenheit in diesem jetzt auch der alles nivellirenden Zeit zum Opfer gefallenen Saale gewesen sein. Bald wurde er wiederholt von ohnmachtähnlichem Schwindel befallen; am 3. November erneuerte sich ein solcher Anfall, und von da an kam er nur noch auf Augenblicke zum Bewußtsein. Am 4. November las man an den Straßenecken Leipzigs den nachstehenden Anschlag:

Zur Nachricht!

Die unterzeichnete Direction findet sich dringend veranlaßt, das heutige fünfte Abonnements-Concert auszusetzen. Sie benachrichtigt hiervon die geehrten Abonnenten und Mitwirkenden, und ersucht, die etwa entnommenen Extra-Billets, gegen Empfangnahme der Zahlung, in der Musikalienhandlung von Fr. Kistner zurückzugeben. Die Concert-Direction.

Jedermann verstand diese Unheil verkündende Absage, es bildeten sich Gruppen von ängstlich beklommenen Männern vor dem Hause des geliebten und verehrten Künstlers, und am selbigen Abend noch erfuhr man, daß er 9 Uhr 24 Minuten

sanft entschlafen sei. Ein großer Künstler, ein guter Mensch war dahingegangen. Am Sonntag den 7. November fand eine große Feierlichkeit für den Entschlafenen in der Paulinerkirche statt, abends ward der Sarg von den Studirenden des Conservatoriums auf den Magdeburger Bahnhof getragen, von wo er nach Berlin überführt wurde, um daselbst in der Familiengruft auf dem alten Dreifaltigkeits-Kirchhofe beigesetzt zu werden. Am 11. November fand eine erhebende Gedenkfeier für den Verstorbenen im Gewandhause statt, der erste Theil enthielt nur Werke des Meisters: „Verleih' uns Frieden", Gebet von Luther, Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine, Nachtlied „Vergangen ist der lichte Tag" von Eichendorff, Motette für Soli und Chor „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren", Ouvertüre zu Paulus; den zweiten Theil bildete Beethovens Sinfonia eroica.

* * *

Mendelssohn war von kaum mittelgroßer Statur, schlank gebaut und elastisch in allen seinen Bewegungen. Seine edlen Gesichtszüge, umrahmt von wallendem Lockenhaar, verriethen seine orientalische Abkunft, die hohe Stirn, die geistreichen Augen, der feine Mund den Denker. Unter allen seinen Bildnissen ist dem Stich nach Magnus und dem Medaillon von Rietz der Vorzug zu geben.

Der Componist Mendelssohn hat sich, wie jeder weiß, auf allen Gebieten der Tonkunst bewegt; als Opern-Componist zwar existirt er für die Gegenwart nicht mehr, denn seine Jugendopern sind verschollen, und die „Loreley“ blieb ein Torso. Das eine Finale aber, welches er vollendet hinterlassen hat, läßt uns tief bedauern, daß es ihm nicht vergönnt war, das so schön begonnene Werk zu vollenden, uns nicht, es in seiner Ganzheit zu besitzen. Als Oratorien- und Kirchen-Componisten haben wir ihn schon im Verlauf dieser Lebensskizze gewürdigt. Als Lieder-Componist hat er zwar einen Franz Schubert nicht erreicht, aber dennoch verdanken wir ihm viel Herrliches. Das Chorlied für gemischte Stimmen hat er, so zu sagen, erst erfunden; denn was vor ihm in dieser Gattung geschaffen war, kommt seinen Liedern gegenüber gar nicht in Betracht. Viele seiner Lieder „im Freien zu singen“ haben eine immense Verbreitung gefunden, und noch heute, wenn sich sangeskundige Leute zusammen finden, stimmen sie mit Vorliebe die Mendelssohnschen, in ihrer Art unübertroffenen Lieder an. Auch den Liedern für Männerchor gab er ein edleres, vornehmeres Gepräge, als die früheren, mit wenigen Ausnahmen, trugen. Mehrere, wie z. B. „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“, „An die Deutschen in Lyon“, und vor allem „Wer hat dich, du schöner Wald“ sind derart in die

breitesten Schichten des Volkes gedrungen, daß man sie — mindestens den letztgenannten „Abschied vom Walde" — geradezu als Volkslied bezeichnen kann. Es ist sehr zu bedauern und kein gutes Zeichen der Zeit, daß die Mendelssohnschen Männerchöre in der Gegenwart von den Männergesang-Vereinen so wenig gesungen werden. Auch das zweistimmige Lied mit Pianoforte-Begleitung hat er mit einem Schlage hoch emporgehoben. Sein erstes Heft dieser Gattung hatte sofort einen kaum dagewesenen Erfolg und machte den glücklichen Verleger fast zu einem reichen Manne. Wer kennt nicht den „Gruß" oder „Ich wollt', meine Lieb' ergösse sich all' in ein einzig Wort"? Und auch unter den einstimmigen Liedern finden sich, trotz Franz Schubert und Robert Schumann, wahre Perlen der Lyrik. Die am weitesten verbreiteten sind wohl „Auf Flügeln des Gesanges" und das zum Volkslied gewordene „Es ist bestimmt in Gottes Rath". Man hat Mendelssohn wiederholt den Vorwurf gemacht, daß er in seinen Liedern nicht immer minutiös richtig declamirt habe, und jeder Unparteiische muß die Berechtigung dieses Vorwurfes zugestehen. Aber Mendelssohn entschädigt dafür reichlich durch eine ebenso schöne, wie auch der Stimmung entsprechende Melodie. Auch Beethoven hätte wohl declamiren sollen „**Ein**sam wandelt dein Freund im Frühlings-

garten" anstatt „Einsam **wan**delt"! Und wer würde es wagen ihm im Ernste einen Vorwurf daraus zu machen, daß er schrieb: „**Küsse** gab sie **uns** und Reben, **ei**nen Freund, ge**prüft** im Tod?" Wer wird Johann Sebastian Bach schmähen, weil er in den Einsetzungsworten des Abendmahls die Sylben folgendermaßen betont: „**wel**ches vergossen wird **für** Viele, **zur** Vergebung **der** Sünden?" Das alles ist nicht richtig declamirt und doch herrlich und schön!

Als Symphoniker muß Mendelssohn zwar vor einem Beethoven die Segel streichen, aber dem Heros nachzustehen ist keine Schande, ihm nicht fern zu stehen schon eine hohe Ehre. Und, daß Mendelssohns A moll-Symphonie jetzt über ein halbes Jahrhundert neben den Werken der größten Meister besteht, muß anerkannt werden, selbst wenn man zugiebt, daß zum Theil ein allzu lyrischer Hauch durch die genannte Symphonie weht. Ueber die Ouvertüren sich zu verbreiten, hieße Notenblätter nach Leipzig tragen! Selbst die zum öfteren von oben herab beurtheilte Ouvertüre zu „Ruy Blas" erscheint uns — ganz abgesehen davon, daß sie in unglaublich kurzer Zeit geschaffen wurde — als eine äußerst frische, glänzende und charakteristische Ouvertüre, wie wir solche nicht viele besitzen; mit Rücksicht auf die Umstände, unter denen sie geschrieben wurde, ist sie geradezu

bewundernswerth. Wir können uns nicht versagen, den Brief, welchen er über die Entstehung derselben am 18. März 1839 an seine Mutter schrieb, hier auszugsweise mitzutheilen: „Du willst wissen, wie es mit der Ouvertüre zum Ruy Blas zugegangen ist? Lustig genug. Vor 6—8 Wochen kam die Bitte an mich, für die Vorstellung des Theaterpensionsfonds eine Ouvertüre und die in dem Stück (eben Ruy Blas) vorkommende Romanze zu componiren, weil man sich eine bessere Einnahme versprach, wenn mein Name auf dem Zettel stände. Ich las das Stück, das so ganz abscheulich und unter jeder Würde ist, wie man's gar nicht glauben kann, und sagte, zu einer Ouvertüre hätte ich keine Zeit und componirte ihnen die Romanze. Montag (heute vor acht Tagen) sollte die Vorstellung sein; an dem vorhergehenden Dienstag kamen die Leute nun, bedanken sich höflich für die Romanze und sagen, es wäre so schlimm, daß ich keine Ouvertüre geschrieben hätte; aber sie sähen sehr wohl ein, daß man zu solch einem Werke Zeit brauche, und im nächsten Jahre, wenn sie dürften, wollten sie mirs länger vorher sagen. Das wurmte mich; ich überlegte mir Abends die Sache, fing meine Partitur an — Mittwoch war den ganzen Morgen Concertprobe, — Donnerstag Concert, aber dennoch war Freitag früh die Ouvertüre beim Abschreiber."

Mendelssohn selbst hat fünfzehn Werke für Kammermusik veröffentlicht; nach seinem Tode wurden noch manche publicirt, die er zweifellos nicht ohne Grund zurückgehalten hatte. Unter den erstgenannten ragen besonders hervor das wiederholt genannte Octett, einige Streichquartette (insonders op. 44 Nr. 2 in E moll), die beiden Clavier-Trios und die beiden Sonaten für Clavier und Violoncell. Die vier letztgenannten Werke waren unbestritten die ersten der Art, welche, nachdem Beethoven und Schubert entschlafen waren, wieder etwas bedeuteten; denn alles, was inzwischen Hummel, Marschner, Onslow, Weber, Reissiger, Kuhlau, Moscheles, und selbst Spohr an Kammermusik-Werken geschaffen hatten, wurde durch diese Mendelssohnschen tief in den Schatten gestellt. Andrerseits soll freilich nicht geleugnet werden, daß das Clavier in den genannten Werken nicht immer mit der gleichen Mäßigung behandelt ist, wie dies seitens Beethovens stets geschehen ist, sondern öfters in so virtuoser Weise, daß der Stil der Kammermusik nicht immer vollständig gewahrt bleibt. — Es erübrigt noch, Mendelssohn als specifischen Clavier-Componisten zu betrachten, und wenn dies geschieht, muß man zunächst unwillkürlich an seine „Lieder ohne Worte“ denken; schon der Name existirte früher nicht und ist Mendelssohns ureigenste Erfindung. Aber auch ihrem Wesen

nach waren sie etwas Neues. Wohl finden sich vereinzelt unter den Werken der früheren Meister Sätze, welche der Form und der Clavier-Behandlung nach als Lieder ohne Worte passiren mögen, doch kann man trotzdem dem jüngeren Meister die Originalität als Erfinder dieser Kunstgattung nicht absprechen. Namentlich die ersten fünf Hefte enthalten die reizendsten Blüthen Mendelssohnscher Lyrik, so gleich das erste in E dur, die venetianischen Gondellieder, das allbekannte sogenannte Frühlingslied, das tiefernste Lied in E moll, welches Mendelssohn bei seinem letzten Wege in die Gruft geleitete, das trotzige, herrliche Volkslied in A moll und viele andere. Auch diese schönsten Lieder ohne Worte („Klar wie Sonnenlicht sehen sie einen an", schrieb Schumann) werden gegenwärtig von den Clavier-Virtuosen ziemlich vernachlässigt, und viele ziehen es vor, die verzwicktesten Sachen von Chopin hervorzusuchen, anstatt dem Publicum diese gesunde Kost darzubieten. Aber es wird schon wieder anders werden! Rubinstein war einer der letzten, welcher sie oft — und wie schön! — vortrug. Zu den schönsten Clavierwerken Mendelssohns rechnen wir noch die sechs Praeludien und Fugen op. 35 und die Variations sérieuses. —

Mendelssohn besitzt so manche ihm durchaus eigenthümliche harmonische wie melodische Züge und Wendungen, daß man mit Recht behaupten

kann, er habe der Musik manche Bereicherung zugebracht, und diese Eigenthümlichkeiten wirkten bei seinem Erscheinen so mächtig, daß ihm viele Nachahmer erstanden, welche die Aeußerlichkeit seiner Schreibweise allerdings sehr täuschend nachzuahmen wußten, während ihre Werke inhaltlich weit hinter ihren Vorbildern zurückblieben. So fühlte sich denn Moritz Hauptmann einst zu dem trefflichen Witzwort veranlaßt: „Ich habe soeben ein Trio gehört; das war so Mendelssohnisch, daß ich glaubte, es wäre von Bennett, es war aber doch von Horsley.“ Solche Nachahmer sind gefährlich; denn in ihren Werken wird zur Manier, was bei dem Original Eigenart war, und dann kann es geschehen, daß die Welt auch diese für Manier hält.

Als Dirigent war Mendelssohn hervorragend. Mit dem tiefsten Verständniß alles dessen, was er zu leiten hatte, verband er in seltenem Maße die Gabe, alle seine Intentionen den Ausführenden so klar zu machen und auf sie zu übertragen, daß nur ein Geist sie zu beseelen schien. Dabei war er von der größten Pietät gegen die Meister erfüllt, die er interpretirte und erlaubte sich ihnen gegenüber nicht die geringste Willkür. Nur wenn er in die Lage kam, Minderwerthiges aufführen zu müssen, suchte er dem schwachen Werke durch allerlei Vortragskünste aufzuhelfen; wo das aber nicht nöthig war, da lag ihm ein solches Gebahren fern.

Meisterlich verstand er es, in den Proben durch feinen Humor, durch ein Witzwort oder eine ironische Bemerkung die Ausführenden in gespannter Aufmerksamkeit zu erhalten und ihre Leistungsfähigkeit zu steigern.

Sein Clavierspiel war äußerst schlicht (espressivo ma semplice, wie Beethoven so häufig vorschreibt), von wunderbarer rhythmischer Klarheit, von tiefer Empfindung beseelt und von Begeisterung durchglüht. Seine außerordentliche Virtuosität trat daneben gänzlich in den Hintergrund; wie bedeutend sie aber war, namentlich was die eigentliche solide Fingertechnik anlangt, wird jeder erkennen, der seine Clavierwerke einmal vorgenommen hat. Manche derselben, wie z. B. das Capriccio op. 6 in Fis moll, welches er selber scherzweise l'absurdité taufte, gehören für den Clavierspieler zu den schwierigsten Aufgaben. Eine seltene Gabe besaß er auch als Improvisator. Sein Gedächtniß war geradezu phänomenal; so begleitete er einmal dem italienischen Flötisten Briccialdi auswendig ein größeres Solostück, welches er sechs Wochen früher ein einziges Mal von ihm gehört hatte. Um ein ganz vollständiges Bild von seinen seltenen geistigen Fähigkeiten zu geben, müssen wir noch erwähnen, daß viele seiner Briefe kleine schriftstellerische Meisterstücke sind, und daß er mit siebzehn Jahren eine metrische Uebersetzung der „Andria" des Terenz

verfaßte, von der Goethe schrieb: „Dem trefflichen, thätigen Felix danke schönstens für das herrliche Exemplar ernster ästhetischer Studien; seine Arbeit soll den Weimarischen Kunstfreunden in den nächst zu erwartenden langen Winterabenden eine belehrende Unterhaltung sein.“

Er hat in seinem Leben viel Gutes gethan, aber er that es heimlich, und es wäre nicht in seinem Sinne, wenn wir hier Beispiele dafür anführen wollten.

Nehmt alles nur in allem, er war ein ganzer Mann und auch ein ganzer Künstler!

